





**DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN**

**CIRCULACIÓN DE LA MÚSICA AFRICANA EN CARTAGENA: ESTUDIO DE  
CASO DEL CORRESPONSAL PICOTERO HUMBERTO CASTILLO RIVERA  
1988-1996**

**ADRIAN ANDRÉS FAJARDO MARTÍNEZ**

**BARRANQUILLA**

**2019**

**CIRCULACIÓN DE LA MÚSICA AFRICANA EN CARTAGENA: ESTUDIO DE  
CASO DEL CORRESPONSAL PICOTERO HUMBERTO CASTILLO RIVERA  
1988-1996**

**ADRIÁN ANDRÉS FAJARDO MARTÍNEZ**

**TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
MAGISTER EN COMUNICACIÓN**

**ASESOR**

**ALBERTO MARTÍNEZ MONTERROSA  
DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES**

**UNIVERSIDAD DEL NORTE  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN  
BARRANQUILLA, COLOMBIA**

**2020**

## **AGRADECIMIENTOS**

Esta investigación no se hubiese concretado sin la orientación y colaboración de todas las personas que han hecho aportes para su realización.

Aprovecho para agradecerle a mis amigos y maestros de la vida, Ricardo Chica Gelis y Joaquín Robles. A los profesores Alberto Martínez y Pamela Flores por sus contribuciones que han sido muy enriquecedores y de gran ayuda para concretar este proyecto.

A mi amigo Humberto Castillo Rivera, por recordar sus anécdotas y estar siempre dispuesto a entregar su experiencia e información de la cultura musical picotera en el Caribe colombiano.

A mis los profesores de maestría de la Universidad del Norte y a quienes participaron en todas las entrevistas que sirvieron de insumo para este trabajo, cuya contribución hizo posible este proyecto.



## **DEDICATORIA**

A Dios por la oportunidad de lograr todos los sueños que me he propuesto y sostenido con sus manos en los momentos más difíciles de mi vida.

A mi familia, en especial a mis padres Adrián Fajardo Orozco y Victoria Martínez Fontalvo por su apoyo incondicional.

A mi abuelo Maximiliano Martínez Torres, quien se fue de este mundo, y a mi abuela, Nohemi Fontalvo, quien me esperaba por varios años con un exquisito platillo culinario al regresar de una entrevista o una clase en la ciudad de Barranquilla.

A mis amigos que me motivaron para alcanzar esta meta profesional.

## Tabla de Contenido

1.Descripcìon del Proyecto.....	9
1.1 Formulaci3n del problema.....	9
1.1.1 Pregunta de investigaci3n.....	13
1.2 Objetivos.....	14
1.2.1 Objetivo general.....	14
1.2.2 Objetivo especìficos.....	14
1.3 Justificaci3n.....	15
2. Revisi3n de Literatura .....	19
2.1 Estado del arte.....	19
2.2 Marco Te3rico .....	29
2.3 Marco Conceptual .....	31
2.3.1 Circulaci3n.....	31
2.3.2 Mùsica africana .....	35
2.3.3 Corresponsal picotero .....	42
2.3.4 Piconemas .....	44
2.3.5 De cierta manera .....	47
2.3.6 Contexto hist3rico de Cartagena 1950-1999.....	48
3.Metodologìa .....	55
3.1 Enfoque metodol3gico.....	55
3.2 Tipo de investigaci3n .....	53
3.3 Recolecci3n de la informaci3n.....	60
3.4 Matriz operacional de la metodologìa y protocolo de entrevista semi-estructurada .....	62
4. Resultados.....	65
4.1 Fuentes para la obtenci3n de la mùsica africana.....	77
4.2 Mùsica africana en circulaci3n.....	83
4.3 Escenarios de circulaci3n musical africana en Cartagena.....	96
5. Discusi3n.....	109

6. Conclusiones .....	118
7. Bibliografía.....	125
8. Anexos.....	129

## Listado de Tablas

Tabla N°1. Listado de personas entrevistadas .....	57
Tabla N°2. Relación se viajes Humberto Castillo y acompañantes .....	77
Tabla N°3. Relación se viajes otros corresponsales picotereros .....	79
Tabla N°4. Fuentes para obtener la música en el exterior .....	81
Tabla N°5. Música importada por Humberto Castillo .....	84
Tabla N°6. Música Importada por David Borrás .....	91
Tabla N°7. Música Importada por Osman Torregroza .....	92
Tabla N°8. Relación de picós y corresponsales.....	96
Tabla N°9. Relación de sitios donde tocaban los picós en Cartagena.....	99
Tabla N°10. Relación de Tiendas de ventas de discos en Cartagena y Barranquilla.....	100
Tabla N°11. Relación programas de radios con programación de música africana y picotera.....	102
Tabla N°12. Relación de oferta musical Caribe y africana presente en el Festival Internacional de Música del Caribe 1982 – 1996. ....	103

## Listado de Anexos

Anexos 8.1 Protocolo de entrevista semi-estructurada. ....	129
Anexos 8.2 Entrevistas .....	131
Anexos 8.3 Contrato de licenciamiento SonoDisc- Felito Records.....	132
Anexos 8.4 Visa del corresponsal picotero Humberto Castillo para Sudáfrica .....	140
Anexos 8.5 Formato de información de etiqueta para prensaje de discos de Sonocosta.....	141
Anexo 8.6 Fotográficas de los CD-Volúmenes del 1 al 6 sobre los temas importados por el corresponsal picotero Osmán Torregroza a Colombia. ....	177
Anexo 8.7 Fotografía del <i>Long Play</i> “Y llegó la nave especial con el invento” del corresponsal picotero David Borrás.....	185
Anexo 8.8 Relación de tarjetas de los establecimientos visitados para obtener música africana por Humberto Castillo.....	187
Anexo 8.9 Página del periódico El Universal sobre El Festival Internacional de Música del Caribe.....	190

## **1. Descripción del proyecto**

### **1.1. Planteamiento del problema**

Si se estudiara el Caribe sin tener en cuenta su música, se estaría investigando otra cosa diferente. (Benítez, 1998, p. 405). Lo anterior permitiría referenciar dos géneros profundamente arraigados a la región del Caribe colombiana como son el vallenato y la champeta, los cuales tienen sus raíces en las ciudades de Valledupar y Cartagena, respectivamente.

A nivel nacional y según la Encuesta de Consumo Cultural (ECC) de 2017, indica que el 60,9 % y 24,7 % de las personas encuestadas, mayores de 12 años, prefieren escuchar vallenato y champeta, en su orden (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, DANE, 2018). Este hecho evidencia la gran influencia de estos ritmos en todo el país.

La champeta como un género musical no ha estado ausente de polémicas y de discriminaciones provenientes de algunos sectores que la asocian con generación de violencia y con obscenidad. De hecho, se han presentado iniciativas como la impulsada por el concejal de partido Conservador, Antonio Salim Guerra que, en 2017, propuso prohibirla en los colegios distritales, decisión que no logró concretarse. También se han expedido normas como el Decreto 0606 de 8 de mayo de 2012 de la Alcaldía de Cartagena que prohibió los bailes amenizados con picós, espacios propicios para la difusión de la champeta.

Por otro lado, los defensores de este género han impulsado desde los medios de comunicación un proyecto que busca su reconocimiento como un aporte a la cultura afrodescendiente en la Heroica. Gracias a este apoyo, en 2011 el Programa de las

Naciones Unidas para el Desarrollo (PUND) destacó el proyecto *Músico-dancístico-cultural Champeta All Stars* como una actividad social afrodescendiente en Cartagena que resalta el trabajo social de los intérpretes de este género.

Sus promotores lograron en 2018 que el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC) emitiera un concepto favorable a la postulación de la champeta para que se convierta eventualmente en Patrimonio Cultural e Inmaterial del Distrito de Cartagena.

Como manifestación cultural la música se puede interpretar como un canal de comunicación entre un grupo de individuos que expresa su cultura y, a la vez, construye la identidad de su pueblo. Si bien hay quienes estigmatizan este género, la realidad de la champeta se ubica en la orilla de una expresión cultural que hunde sus raíces en los orígenes de la ciudad.

Los inicios de este género remiten, necesariamente, a la década del sesenta en el siglo XX con la fusión de otros géneros musicales como el soukous zaireano, el highlife nigeriano, el konpa haitiano, la soca y el reggae. Esta mezcla de sonidos extranjeros gestó un nuevo ritmo que hoy identifica a Cartagena en el ámbito musical nacional e internacional.

Pero fueron los corresponsales (Pacini, 1993), encargados de importar música a los picós (máquinas de sonido que amenizaban fiestas, casetas y verbenas) quienes jugaron un papel fundamental para que el público y gestores musicales escucharan en Cartagena estos ritmos que sentaron las bases para el origen de la champeta. Contreras (2008) explica así el tema de los picós y su importancia para la difusión del abanico de ritmos musicales:

Desde el picó se empiezan a gestar cambios en la tecnología organológica musical, con la irrupción, vía picotera, de los éxitos musicales de Haití y otras islas del Caribe, que empiezan a llegar a las consolas de nuestras máquinas de sonido en Cartagena y Barranquilla (...) Hay que agregar que esta llegada de ritmos musicales obedece a otra expresión pancaribeña de la cultura picotera: el sentido de poder expresado en la posesión de un éxito musical (tune, chune, petardo, exclusivo), que no tuviera el picó rival, llevó a personalidades en las dos ciudades, como Osmán Torregroza y Donaldo García (Barranquilla), y Jimmy 'Melodía' Fontalvo y Humberto Castillo (Cartagena)- corresponsales picoteros-, a viajar a las Antillas, o ir hasta París, África o Nueva York en busca de un disco exclusivo, completando el ritual de todos los picoteros o 'disyeis' en el Gran Caribe: raspar el sello del disco o botar la carátula para que no lo pudieran encontrar los demás y así poder conservar la exclusividad. (p. 131)

De esta manera, los corresponsales picoteros fueron corresponsables de la puesta en circulación de la música africana en Cartagena que antecedió al nacimiento de la champeta. Por este motivo se hace necesario conocer el proceso que llevó a la obtención del repertorio sonoro y su difusión en la ciudad, fenómeno enmarcado en el modelo producción-circulación-consumo, pero mucho más inclinado a la circulación. Rodrigo (1995: 101-145) ilustra el modelo de la siguiente manera:



Fuente: Rodrigo (1995)

Este modelo comunicacional describe en la fase de circulación cómo el producto –en este caso la música-- es puesto en marcha en un mercado competitivo que puede o no facilitar su difusión. Es decir, la música extranjera importada por corresponsales entró al mercado para competir con los ritmos locales de la época. Pero para describir este proceso de circulación musical en Cartagena, compuesto por múltiples actores, poca información documental y diversos relatos orales, es necesario contar con un historiador del género que tenga en cuenta “la ubicación del caso, la comprensión del mismo, los costes de desplazamiento y el tiempo empleado” (Simons, 2011, p. 55).

Humberto Castillo Rivera, (Cunin, 2007; Contreras, 2008; Ochoa, Pardo y Botero, 2011.) trabajó concretamente entre el periodo de 1988 y 1996. Y como representante de la industria discográfica de la región Caribe, corresponsal picotero y mediador musical en Cartagena, es sin duda uno de los representantes más informados sobre el tema.

En términos prácticos, la mediación se puede leer como el papel ejercido por Castillo Rivera para escoger las piezas sonoras africanas que se comercializaron en el mercado local y se convirtieron en hitos musicales de la historia de la ciudad.



En este sentido, hay que resaltar que, durante el periodo señalado, se produjo el surgimiento de un sistema de circulación de la música picotera que convergió con otros eventos como el Festival Internacional de Música del Caribe (FIMC), que en sus diferentes versiones tuvo la presentación de artistas africanos como Kanda Bongo Man, en 1990; Diblo Dibala, en 1992; Loketto, en 1993; Soukus Star, en 1995; y otras agrupaciones de ese continente.

La circulación de la música africana en los picós se produjo por la influencia de los corresponsales y la presentación de artistas africanos en el FIMC, que favoreció la consolidación del gusto popular por este género en la ciudad, y que, posteriormente, dio origen al surgimiento de los artistas locales que hoy se han constituido en los máximos intérpretes del género de la champeta.

Para problematizar esta temática es pertinente formular la siguiente pregunta de investigación:

#### **1.1.1 Pregunta de investigación**

*¿De qué manera fue la circulación de la música africana con la mediación del corresponsal picotero Humberto Castillo Rivera en Cartagena?*

## **1.2 Objetivos**

### ***1.2.1 Objetivo general***

Analizar de qué manera fue la circulación de la música africana a través de la mediación del corresponsal picotero Humberto Castillo Rivera en Cartagena.

### ***1.2.2 Objetivos específicos***

- Establecer los países y establecimientos de música africana considerados por Humberto Castillo Rivera como fuentes para obtener la discográfica que comercializaría en el mercado musical de Cartagena.
- Identificar las canciones de la música africana seleccionadas por el corresponsal Humberto Castillo Rivera para su circulación en la cultura picotera de Cartagena.
- Determinar los distintos escenarios de circulación en Cartagena que permitieron la difusión de la música africana impulsada por el corresponsal picotero Humberto Castillo Rivera.

### **1.3 Justificación**

Este proyecto de investigación se justifica de acuerdo a dos tipos de aportes. Uno, para reconstruir y analizar las dinámicas de circulación de la música africana en la cultura picotera de Cartagena, a través del corresponsal Humberto Castillo Rivera que introdujo un catálogo de discos para el consumo del público y generó una identidad musical en la ciudad. Dos, para postularse como referente académico que explora y profundiza la influencia de la música africana en el nacimiento de la champeta.

Sobre el primer aporte se puede mencionar se hace necesario recomponer y examinar el proceso que permita identificar los dispositivos de acceso y mecanismos de difusión de este tipo de música en la ciudad y tener en cuenta las diferentes narrativas sobre los orígenes históricos de la aparición de la música africana vinculada al público cartagenero. Además, armar el rompecabezas de la circulación se puede comprender mejor el fenómeno del surgimiento de la champeta a partir del trabajo y la mediación ejercida por los corresponsables picotereros. Y sustentaría en materia cultural y política, para alcanzar la declaratoria de Patrimonio Inmaterial de la música champeta en Cartagena, pues hay que tener en cuenta que, en la convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco, se definió el Patrimonio Cultural Inmaterial como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. En este sentido, el acervo musical de Cartagena puede

constituirse como Patrimonio Cultural Inmaterial que reconoce y valora la memoria que se construye y se sigue construyendo sobre este ritmo musical y sus orígenes. La champeta y los picós se inscribirían en el ámbito de “usos sociales, rituales y actos festivos” que describe, de la siguiente manera, la Convención de la Unesco:

Costumbres que estructuran la vida de comunidades y grupos, siendo compartidos y estimados por muchos de sus miembros (...) íntimamente relacionados con la visión del mundo, la historia y la memoria de las comunidades (...) se ven profundamente afectados por los cambios que sufren las comunidades en las sociedades modernas, ya que dependen en gran medida de una amplia participación de quienes lo practican en las comunidades. Unesco. (2019). Usos sociales, rituales y actos festivos. [Entrada publicada en página web] Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/usos-sociales-rituales-y-00055>

El picó, en una primera instancia, como artefacto esencial en la difusión musical africana en los barrios populares de Cartagena, da nacimiento a los corresponsales picoteros, que influyeron ostensiblemente en la creación de este ritmo que el tiempo bautizaría con el nombre de champeta. En una segunda instancia, en el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial se encuentra inserto el “artes del espectáculo”, que comprende la música vocal o instrumental, la danza, el teatro y la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión. Abarcan numerosas expresiones culturales que reflejan la creatividad humana. En este sentido, el baile y la música africana que trasmuta a la champeta entra en el abanico de los ritmos y expresiones culturales definidos por el ente internacional como patrimonios culturales inmateriales.

Es decir, se apuesta por hablar de la memoria social, cultural y musical de la ciudad, lo que la gente recuerda y que hoy puede estar en riesgo de desaparecer porque las generaciones que vivieron el momento y su auge han envejecido o han muerto. Por eso, es pertinente preguntarse ¿qué música recuerda la gente, qué géneros, qué exponentes, qué corresponsales picoteros, qué sitios o lugares en los que se difundía la música africana?

Ante este panorama, la investigación como aporte a la ciudad debe servir para reflexionar y adoptar nuevas posturas sobre la música, la cultura y la memoria popular de los cartageneros. Por esta razón, este trabajo busca reconstruir el proceso de circulación, destacando el papel realizado por Humberto Castillo Rivera, quien llevó a cabo cinco giras por el continente africano con el propósito de adquirir las licencias de los discos, importar música y realizar prensajes para su distribución en la costa Caribe. Es decir, su labor buscó proyectar, a través de la música, la memoria de los sectores populares de Cartagena y las nuevas generaciones con relación al papel que ha jugado África en la formación musical y cultural de la ciudad caribeña.

El segundo aporte de este trabajo de investigación radica en que explora el fenómeno de circulación musical africana a través de los corresponsales, y se constituye en la base que puede servirle de plataforma a futuros investigadores que se adentren en los estudios de la comunicación cultural.

La producción académica con relación al picó y a la champeta tienen tres tendencias de estudios que Girado (2016) plantea. La primera son los trabajos enunciados desde la identidad, el afrocentrismo o valoración del componente africano en los

rasgos culturales de las comunidades negras del Caribe colombiano asociadas a lo musical y con una tendencia hacia la realidad popular barrial de la ciudad de Cartagena (Bohórquez, 2001; Mosquera y Povansal, 2000; Muñoz, 2001). La segunda tiene otros contextos urbanos, raciales y culturales para el análisis de la champeta, es decir, fuera de Cartagena (Contreras 2008, 2003; Giraldo, 2007; Birenbaum, 2003; Martínez, 2003; Sanz, 2011). Y, por último, una tendencia que involucra el proceso de circulación transnacional y su llegada al contexto social y cultural del Caribe colombiano (Cunin, 2007; Pacini, 1993; Abril y Soto, 2004; Ochoa, Pardo y Botero, 2011.). Este trabajo apela a esta última tendencia.

Este trabajo apela a esta última tendencia e introduce al campo de estudio una profundización con el papel que jugaron los corresponsales picoteros en esta circulación de la música africana. Desde el componente comunicacional se traduce esa labor en una especie de mediación (Barbero, 1987). Es decir, un actor que estuvo entre la industria discográfica y el público cartagenero para convertir ese consumo de música africana popular en algo mucho más masivo fuera del gueto picotero cartagenero. Y que estuvo facilitado por las tendencias de circulación (Pérez, 2011) globales de lo afrodescendiente dando como resultado una diferenciación de una cierta manera (Benítez, 1998) de ser Caribe en Colombia que conlleva el ser cartagenero, que no es más que la identidad musical de la ciudad como lo es la champeta. Lo anterior también se enmarca en la línea de investigación de la sociología de la circulación de contenidos mediáticos en donde se revisa el origen de un fenómeno actual -champeta- para dar cuenta de la importancia de atender tanto a las condiciones objetivas como a las subjetivas de los procesos sociales y los actores que intervinieron en el caso.

Esta investigación, además del ámbito académico y especializado, puede postularse en el debate periodístico, cultural, gubernamental, es decir, que otros actores diferentes al circuito de las investigaciones puedan encontrar elementos valiosos para su ejercicio. Por ejemplo, investigaciones como la Ulloa (2009), que reflexionan sobre el vínculo teórico y práctico de la cultura popular y la salsa caleña, han permitido abrir espacios en la Feria de Cali para analizar sobre el trasegar histórico de esta manifestación cultural.

Así, esta investigación proyecta fortalecer la memoria de los sectores populares de Cartagena y las nuevas generaciones en relación al papel que han jugado en la música africana en la formación de la sensibilidad musical, cultural e historia de la champeta en la ciudad.

## **2. Revisión de la literatura**

El presente capítulo está dividido en tres secciones: Estado del arte, marco teórico y marco conceptual. El primero abordará los trabajos investigativos sobre la champeta en la etapa de la africanidad suscritos al proceso de circulación musical. El segundo corresponde al marco teórico de esta investigación que da cuenta de las dinámicas culturales que describen las particularidades de este caso. Y, tercero, el marco conceptual que referencia los términos comunicacionales que sustentan este estudio. En este mismo orden, se tendrán en cuenta otros aportes explicativos del corresponsal picotero, de la música africana y sus ritmos influyentes que marcaron profundamente la cultura picotera de la región Caribe. Finalmente, se hará un paneo por la situación histórica de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX

(1950-1999) para así dar claridad de los factores sociales, económicos y culturales que favorecieron la circulación de la música africana.

## **2.1. Estado del arte**

La producción intelectual de la champeta aborda diversos factores de estudio que van desde lo económico, lo social, lo musical, lo sociológico, lo antropológico, lo histórico y lo comunicacional. Cada uno de estos han ayudado a esclarecer, desde sus perspectivas, el fenómeno regional y nacional de este ritmo. Girado (2016) en este sentido resume detalladamente las tres corrientes que buscan explicar este fenómeno musical. La primera se enmarca en lo afrocentrista, cuyo eje es Cartagena de Indias (Bohórquez, 2001; Mosquera y Povansal, 2000; Muñoz, 2001). La segunda rastrea los elementos alternativos de la cultura territorial y su aceptación en otras ciudades del Caribe (Contreras 2008, 2003; Giraldo, 2007, 2016; Birenbaum, 2003; Martínez, 2003; Sanz, 2011). Y el tercero elabora un perfil de los procesos de circulación musical nacional, local y transnacional sobre la conformación de la champeta bajo la focalización de los ritmos africanos. Así mismo, explica la importancia del proceso comercial que ha estructurado la industria picotera y discográfica alrededor de la champeta (Cunin, 2007; Pacini, 1993; Abril y Soto, 2004; Ochoa, Pardo y Botero, 2011.). En este aspecto es importante explicar los aportes de cada uno de los estudios que involucra el proceso de circulación transnacional y su llegada al contexto social y cultural del Caribe colombiano.

El primer trabajo abordado lleva por título *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*, una investigación que ganó la IV Convocatoria de la Beca de Investigación Cultural “Héctor Rojas



Erazo” en el área de Economía y Cultura en el Caribe Colombiano 2002, convocada por el Ministerio de Cultura y el Observatorio del Caribe Colombiano. Los autores de este trabajo fueron Mauricio Soto y Carmen Abril. Este estudio, publicado un año después de haber obtenido el premio, elabora un diagnóstico del estado de la industria discográfica cartagenera para la época, en el que se analiza el pasado, tendencias, proyecciones futuras y su influencia en el futuro cultural de la región. En principio aborda el funcionamiento de la industria, identificando los agentes participantes, sus intereses y las interacciones existentes entre ellos: productores, artistas y consumidores de la champeta. Se describen los procesos –creación, producción, distribución y comercialización– de la champeta. Luego contrasta la relación entre el número de competidores, la producción artística, la incursión en 2000 de los grandes sellos musicales como Sony Music, la innovación del sector y las ventajas derivadas de las pequeñas firmas independientes. Jesús María Villalobos se constituye en el ejemplo que ilustra las ventajas de los pequeños productores frente a los grandes sellos. Se establecen, de manera cronológica, los hitos de la industria musical en Cartagena desde 1970 hasta el 2000. En este sentido, Abril y Soto (2004) afirman:

En los 70 empiezan los viajes y contactos con las Antillas, París, África o Nueva York para conseguir discos exclusivos. En esta ola están Osman Torregroza, Donaldo García, Jimmy Fontalvo y Humberto Castillo (...) Néstor Corrales trae el disco Hit Parade Theza, Vol. 1, El Cucú, al picó El Sabanicú de Barranquilla (...) En los 80 Freddy Aicardi, David Borrás, Jaime Arrieta, Wilfrido Hincapié y Humberto Castillo continúan importando discos de acetatos para el mercado picotero (p. 39)

Lo anterior enfatiza dos aspectos: los nombres de personas que sirvieron de enlace para la importación de música caribeña y africana, denominados corresponsales picoteros, entre los que se resaltan los de Jimmy Fontalvo y Humberto Castillo, ambos de la ciudad de Cartagena, y la mención del primer disco africano que llegó a la costa Caribe colombiana con Néstor Corrales, a quien se le atribuye la importación del disco Hit Parade Theza, Vol. 1, para el surtido exclusivo del picó 'El Sibanicú' de Barranquilla. Al respecto existe un debate entre los diferentes coleccionistas de música africana, dueños de picós y aficionados, ya que no existe evidencia documental de que este hecho de gran relevancia para la historia de la música champeta se haya dado así. Giraldo (2016) nos dice al respecto:

El nombre del señor Corrales puede ser Luis, Ernesto, hasta Carlos, con apodos que van desde Pipa o Dago, el cual distribuyó los primeros discos de música africana por relaciones de amistad con dueños de algunos picós, o los vendía a los turcos de la Plaza San Nicolás de Barranquilla, y ellos los revendían posteriormente. Además de Corrales, existía otra familia de apellido Hernández que también traía discos de África para la misma época -- década de los setenta-- . Las versiones de trabajos académicos e investigaciones personales que tocan el tema de la circulación transcontinental de música africana en Barranquilla tienden a confrontar diferentes épocas, que van desde los años cuarenta en que aparecen un personaje llamado Rafael Machuca, quien vendría a ser técnico de aviación (...). En lo que sí coinciden los relatos orales como los trabajos académicos es en la procedencia -- República Democrática del Congo-, los temas éxitos o el tema éxito del disco El Indio Mayeye o Cucú, que incursionó en el universo musical de las verbenas (p. 59).

El segundo trabajo que explica su contribución se titula *Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia*,

cuyos autores son los investigadores Carolina Botero, Ana María Ochoa y Mauricio Pardo (2011). Este estudio profundiza en la descripción social y económica de lo que significa el picó para la industria musical de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, en donde la champeta responde a una lógica de economía abierta o flexible, pero que no incurre en la ilegalidad debido a los lazos de amistad alrededor de la producción y circulación que la champeta tiene entre los dueños de picó, cantantes, DJ, productores y comercializadores. En cuanto a los aportes referentes a la circulación de la música africana, Botero, Ochoa y Pardo (2011) explican el contexto y los hallazgos de la siguiente manera:

La música africana traída por marineros, sellos fonográficos y comerciantes locales van desde los ritmos highlife, el jùjú nigeriano, el soukus congolés y en menor medida para Barranquilla el mbaqanga sudafricano, el cual tenía mayor difusión en Cartagena y se le asigna como música “bocachiquera”, por ser importada principalmente por el poblado de Bocachica, isla de Tierrabomba (p. 78).

Lo anterior es sumamente ilustrativo, ya que les da nombre a los ritmos que para la época eran importados, enfatizando en el mbaqanga sudafricano, el cual tuvo una mayor acogida en Cartagena, al ser recepcionados por los habitantes de la zona insular de la ciudad. Así mismo destaca el papel de la industria fonográfica local en los procesos de identificación de la música africana. “Humberto Castillo inició sus viajes a África en 1988, comisionado por Felito Records, de Barranquilla, llevando a cabo la importación y la reproducción de la música africana de manera legal” (Botero, Ochoa, Pardo, 2011,81).

Lo anterior señala el papel estratégico que jugó Humberto Castillo como corresponsal de los ritmos africanos para los picós de la costa norte colombiana. Los trabajos etnomusicales de Deborah Pacini (1993) y de Elizabeth Cunin (2007) tienen similitud al intentar explicar el proceso de relocalización de la música africana en Cartagena. A esto habría que agregarle que gran parte del trabajo de Elizabeth Cunin se basa en las conclusiones de Deborah Pacini, pero se diferencian en cuanto a las contribuciones.

Elizabeth Cunin (2007) tiene como principales protagonistas de su investigación a Humberto Castillo, Manuel Reyes Bolaños (Manrebo) y Lucas Silva, quienes introdujeron la música africana al caribe colombiano, y con ellos describe el proceso de reubicación y sus conexiones en América Latina, y de esta con el mundo. Dedicó un amplio apartado a estos corresponsales por el papel protagónico en el proceso de reterritorialización musical. Con respecto a esto, apunta:

A través de Humberto, la música africana, la música venida de afuera, circulando de una manera que sigue siendo a veces bien misteriosa entre África, Europa y el Caribe, se ancla en Cartagena. Y esta relocalización pasa por la adopción y la transformación de prácticas y representaciones propias a la ciudad (...) Humberto es uno de los principales actores de esta apropiación de lo global por lo local, de la transformación de la música africana en prácticas conformes al mercado de Cartagena, de su adaptación para que tenga un sentido para los habitantes de la ciudad (...) Cuando Humberto viaja a París, a Londres e incluso a Sudáfrica para comprar música africana. Ignora completamente entonces la ola emergente del Afropop que va a inundar el mercado occidental, para ir en busca de LPs de los años 1950-80, que personifican una cierta modernidad africana (...) De regreso a Cartagena el origen de los LPs se oculta, las carátulas desaparecen, las etiquetas de los discos se

arrancan sistemáticamente, las canciones cambian de nombre -tantos métodos que prohíben una investigación, que no sea la musicología sobre las músicas que dieron nacimiento a la champeta-. Las canciones africanas se convierten en exclusivos, cuyo dueño va a guardar el monopolio durante 15 días, un mes, seis meses a veces, antes de difundirlos a las radios y comercializarlos. (Cunin, 2007, p. 6).

Esto permite ver que en Cartagena se vivía, desde hacía mucho tiempo, un auge por la música africana, mientras que en la industria fonográfica mundial apenas se iniciaban como tendencia los ritmos afro; es decir, La Heroica tenía su propia dinámica de circulación musical que se anticipó a las dinámicas globales.

Fue Deborah Pacini (1993) quien escribió el primer texto que referenciaba la música africana y el picó como fenómenos sociales del proceso de circulación de estos ritmos con relación a los contextos globales.

En Estados Unidos y Europa la denominada *word beat* tendía, sin duda, a ser literalmente cosmopolitas con respeto a los ritmos de aceptación social; en contraste, el negro cartagenero, asentado en los sectores marginados, sin educación y aislado de la dinámica social dominante, hace que su conocimiento y preferencia por la música *afrobeat* sea realmente inusual (Pacini, 1993, p. 70).

Por lo tanto, en la circulación de los sonidos africanos se encuentran elementos que son esenciales en la difusión de los ritmos y la aceptación de estos por una gran mayoría de la población marginal: el picó.

La investigadora Pacini lo explica de la siguiente manera: “El principal vehículo para la transmisión de música africana en Cartagena ha sido un gran sistema de sonido

multi-componente conocido como 'picó', una palabra tomada de la palabra 'pickup' que se refiere al brazo de un grabador" (p 87).

De esta manera se alcanza a observar que el principal difusor de los ritmos africanos en Cartagena y, sin duda, del Caribe colombiano, fueron estas máquinas de sonidos que, en la década del setenta, se hicieron muy populares a lo largo y ancho de región, pero que tuvieron su mayor aceptación en las ciudades de, además de La Heroica, Barranquilla y Santa Marta.

Existe la posibilidad, y aquí también se abre un debate, de que algunas de las primeras grabaciones africanas llevadas a Cartagena hayan sido por iniciativa de algunos marineros que las obtuvieron de personas inmigrantes apostados en las principales ciudades portuarias de los Estados Unidos y Europa. Estas llegaron a Cartagena y se difundían en las fiestas o verbenas de los sectores marginales, amenizadas con el popular picó. Todo parece indicar que los propietarios de estas máquinas de sonidos, al percatarse de que estas grabaciones musicales eran altamente bailables y que podían llenar el vacío dejado por el declive de la salsa a mediados de 1970, empezaron a comisionar a los amigos y familiares que viajaban al extranjero para que llevaran a la ciudad esta música que empezaba a tener un gran impacto dentro un gran porcentaje en algunos sectores de Cartagena. A finales de esta década, la africana se había convertido en la música más popular entre los negros de Cartagena y empezaba a escucharse con mucha timidez en algunos otros sectores. (Pacini, 1993, p. 88).

Después de esta búsqueda empezó otra lucha que se extendería por muchos años y que aún parece no haber terminado: el asunto de la "exclusividad" de las

canciones que consistía en que una caja musical hacía uso único de un disco. En este sentido, la importancia de esto residía en su exclusividad y su atractivo musical, por lo que los propietarios de los picós debían ocultar la identidad de su "exclusivo" para que ningún competidor pudiera obtenerla. Para llevar a cabo esto borraban o pintaban sobre la etiqueta, o la destruían o intercambiaban las fundas de los discos, alterando la forma de identificación, despojándola de su identidad comercial e individual y haciéndola anónima. Hasta hace poco era fácil para los propietarios de los picós ocultar la identidad original de un acetato, ya que ni la funda, ni las letras cantadas en idiomas incomprensibles podían usarse para identificar una canción. Obligados a encontrar su propio 'exclusivo', todos los propietarios de los picós más grandes tenían, al menos, un comprador (a menudo un miembro de la familia) que residía en una ciudad estadounidense, generalmente Nueva York, que compraba discos y los enviaba a Cartagena por correo o con algún amigo que regresaba al terruño. Los "corresponsales" debían entonces llevar a cabo la búsqueda por las tiendas de música a la caza de cancionesailable que atrajeran al público cartagenero, y que ningún otro picó pudiera obtener.

El relato anterior nos remite a la práctica del "exclusivo" como motivación mayor para obtener un repertorio de música africana, cuya responsabilidad y obtención recaía en los denominados "corresponsales" o cazadores de discos que pudieran convertirse en éxitos en los barrios populares de Cartagena.

En este sentido, en la revisión del Estado del arte abordaremos otras investigaciones que están enmarcadas en dos tendencias de estudios sobre los picós y la música champeta, y que contribuirían enormemente a darle claridad al asunto de la circulación de la música africana en el Caribe colombiano y Cartagena.

Habría que agregar que el antropólogo Jorge Giraldo (2016), en su investigación ***Música champeta y africana en el Caribe colombiano: revolución y cultura desde la verbena y el picó***, plantea que en las diferentes formas del capital simbólico (Bourdieu 1979, 2006, 2007, 2008) la música champeta y africana en el contexto urbano y barrial de la ciudad de Barranquilla inserta ocho formas de capital simbólico. Dos de ellos los define como capital de africanidad y capital de selección sonora (Giraldo, 2016), haciendo alusión a cómo la música africana influye en las nuevas producciones musicales, en las programaciones de radio y en los eventos de picós, y cómo la exclusividad de las piezas africanas continúa vigente entre grupos de coleccionistas de estos ritmos musicales.

Los sellos, los discos, las canciones, información alusiva a la cultura musical africana, la historia, los concursos, y eventos de programación de música africana constituyen marcas, rutinas, prácticas sociales que se articulan alrededor del capital africanidad (...) la esencia del capital de la música africana en la apropiación social que se origina en los estaderos, en las valoraciones entre la colonia de coleccionistas se entiende en su composición prístina (Giraldo, 2016, p. 114).

Otro autor que abre las puertas a este tema y busca darle claridad al fenómeno de los picós y la música africana en la costa norte colombiana es Ricardo Chica Gelis (2015), en cuyo estudio ***Cuando las Negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: Cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936-1957***, nos cuenta que, en los anales del municipio se encuentra la resolución 119 de 1959 de la Gobernación de Bolívar en la que se regula el uso de los picós en diversos escenarios, especialmente algunos cines que eran utilizados para llevar a cabo



festejos de carácter popular (Chica, 2015, p. 312). “La resolución reglamenta el uso de los picós en tanto días, horarios, ocasiones y motivos de celebración y escenarios públicos como salones, casetas o cines de barrio”. (Chica, 2015, 312).

La anterior cita permite ver las restricciones que, desde mediados del siglo XX, se vienen ejerciendo, por parte de las autoridades, sobre los grupos minoritarios y sus manifestaciones culturales, pero, en particular, la puesta en el escenario de sus afinidades musicales, consideras desde el centro del poder que crea las normas como escandalosas, que afectan la tranquilidad social.

## **2.2 Marco teórico**

Este trabajo se inscribe en el abanico de los estudios culturales que permite, entre otros conceptos, entender las dinámicas de los grupos sociales en sus ambientes naturales. Estos se enfocan, según Fiske, en la “generación y circulación de significados en las sociedades industrializadas” (Lozano, 2007, p. 153). Es decir, estudian los productos sociales en sus contextos históricos y significativos. Para Grossberg, “los estudios culturales describen cómo las vidas cotidianas de las personas están articuladas por la cultura (...) y cómo las estructuras y fuerzas particulares que organizan sus vidas cotidianas de maneras contradictorias empoderan o desempoderan a las personas (...) que articulan sus vidas (cotidianas) a las trayectorias del poder político y económico” (Pineda, 2013, p. 1029). En otras palabras, este tipo de enfoque da cuenta de una serie de presupuestos, sentidos y prácticas que diferencian o articulan a los grupos sociales en un momento histórico. El conjunto de prácticas diferenciales lleva por lo general a una disputa al interior de la sociedad. La razón: la absurda pretensión de homogenización cultural que parte

de una visión del mundo que intenta sobreponerse a la otra. Esta, según Grimson (2001), se constituye en un instrumento de legitimación del poder.

Lo anterior ha permitido que algunos ritmos musicales, nacidos en los arrabales, como es el caso del tango argentino, hayan sido vistos en sus comienzos por el poder dominante como una música de quinta categoría, una melodía asociada a las cantinas, a las mujeres de la calle, a la noche, al bandidaje y alcohol. Esta misma mirada, pero en el sentido racial, se le atribuyó al blues, un ritmo nacido del grito nocturno de los negros del sur de los Estados Unidos en los campos de algodón y las plantaciones de maíz. Esto nos permite asegurar que los estudios culturales tienen como objetivo la reconstrucción de los contextos de la vida, sino también su relación con el poder que ejerce una cultura sobre otra, o grupo social mayoritaria sobre uno minoritario.

En este sentido, una de las propuestas teóricas que mejor se ajusta a esta investigación y el desempeño de los corresponsales picoterios es De los medios a las mediaciones de Martín-Barbero (1987). Este nos invita a pensar la comunicación más allá de los mass media y su influencia. Para tener como objetivo el espacio cultural que proporciona los sentidos y produce los significados que direccionan el comportamiento de la sociedad.

En palabras del autor (2003), las mediaciones son las “articulaciones entre prácticas de comunicación, movimientos sociales y la pluralidad de matrices culturales” (p.257). Es decir, este tipo de perspectiva da cuenta de los estudios comunicacionales sobre las prácticas o procesos de los sujetos con los productos, sin dejar por fuera el contexto social, político y económico. Lo anterior, es la base

que nos permite estudiar las características del corresponsal picotero, que sirvió como puente para conectar la gran industria musical africana y el público popular cartagenero.

“El campo de lo que denominamos mediaciones se halla constituido por dispositivos a través de los cuales la hegemonía transforma desde dentro el sentido del trabajo y la vida en comunidad” (p.262). Desde esta perspectiva, Humberto Castillo representa la hegemonía de la industria musical, transformadora del sentido de la vida en comunidad con la identificación de los gustos sonoros africanos, los cuales originan la champeta.

En palabras de Martín-Barbero (2003) busca “comprender cómo la masificación funciona aquí y ahora, los rasgos históricos propios de ese largo proceso que se desarrolla en América Latina” (p.319). Este trabajo se propone, como lo se ha expresado arriba, analizar los roles del corresponsal picotero e influencia en la masificación de la música africana que emergió de un mercado exclusivo y las características que tuvo ese proceso de circulación en la ciudad de Cartagena.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación se enmarca en el gran campo de la sociología de la comunicación que busca estudiar como una práctica o fenómeno tiene un contexto cultural, social, político y económico que nace de una mediación comunicativa. En ese sentido, la consideración de estructuras y sujetos, sin reducir uno ni otro, permite que la indagación en comunicación resulte estratégica para entender el fenómeno en toda su complejidad.

## **2.3 Marco conceptual**

Para intentar darle respuesta a la pregunta que motiva esta investigación, es necesario esclarecer varios conceptos que proyecten luz sobre el fenómeno del estudio abordado en la tesis. Los conceptos que se describirán a continuación son los de circulación, De cierta manera, corresponsal picotero, música africana y, por último, “piconemas”.

### **3.2.1 Circulación**

La vigésima tercera edición del Diccionario de la Lengua Española (2018) define en su primera acepción el término circulación como el “movimiento de los productos, monedas, signos de crédito y, en general, de la riqueza”. Es decir, la circulación es el traslado y extensión de elementos que en el tema de estudio sería la música que tuvo su origen en un espacio determinado y luego sufre un traslado o expansión a un lugar o territorio determinado.

Los estudiosos de las ciencias sociales han planteado diferentes conceptos para explicar los procesos comunicacionales y su circulación. Desde el sentido más básico de la comunicación, la circulación es, según Miguel Rodrigo (1995), un estado del proceso comunicativo que involucra dos componentes que son la intervención de tecnología que facilita la perpetuación del producto y el ecosistema comunicativo que no es más que el contexto de relaciones que pueden generar relaciones de tensión o cooperación para la transmisión de la pieza comunicativa. Es decir, la música puede ser catalizada por su soporte tecnológico que hoy nos

remite al formato digital, lo que permite reducir los costos en la promoción de las piezas sonoras. El otro componente podría definirse como la afinidad o identificación socio-cultural de los usuarios con los temas de las canciones.

Gabriela Pulido Llano, en su estudio sobre los elementos africanos en la música cubana, explica el fenómeno de la circulación transnacional del danzón y el mambo. En este afirma que “los contextos de producción y el uso de estas categorías enfatizan en los circuitos y actores que participan en sus definiciones, reconocimientos y legitimación social” (Pulido Llano, 2017, 59). En otras palabras, el proceso de la circulación está íntimamente relacionado con la experiencia migratoria, esas personas que se convierten en “actores-puente” que con sus redes (locales y transnacionales) logran tejer una conexión cultural.

Pero estos actores o participantes de la circulación pueden tener diferentes intereses para la difusión de los elementos culturales. Pérez Montfort, por su lado, complementa la explicación de este fenómeno de la siguiente manera:

Puede significar una *circulación desde abajo* de elementos culturales entre actores, es decir, artistas, intelectuales o militantes que mantienen relaciones translocales familiares, de sociabilidad, o de trabajo; o *circulación desde arriba*, cuando se trata, por ejemplo, de promoción y difusión en gran escala de producciones mercantiles llevadas a cabo por la industria cultural o por programas internacionales propuestos. (Pérez Montfort, 2011 p.16).

Estimando lo anterior, esta investigación tendrá en cuenta la clasificación de Pérez Montfort con los términos *circulaciones desde abajo* y *circulaciones desde arriba*,

para abordar como categorías guías para la teorización de los resultados de este estudio.

Adicionalmente, este autor identifica cuatro periodos de circulaciones culturales referidas a la población afro en el espacio caribeño hispanohablante. El primer periodo está comprendido entre la última década del siglo XIX hasta finales de los años 20 del siglo XX. Este primer momento se caracteriza por las migraciones internas en la cuenca del Caribe por razones económicas. Un ejemplo de lo anterior es la construcción del canal de Panamá. Así mismo destaca la formación de tendencias regionales y nacionales en las que se han venido combinando el costumbrismo decimonónico con cierto naturalismo procedente de Europa y Estados Unidos.

El segundo periodo lo sitúa entre los años 30 y 50, en el que se produce una evolución del mercado cultural, soportado por la erupción de la radio, el cine y la industria disquera, así como las representaciones locales y la línea de fragmentación de los quehaceres culturales de la cuenca del Caribe a través del turismo internacional. El autor da especial relevancia a este momento por el “éxito” de las expresiones culturales afrocaribeñas como la música, el baile, la forma de hablar, vestir y el cine.

A partir del triunfo de la revolución cubana identifica el tercer momento de circulaciones culturales referidas a la población afro en el espacio caribeño hispanohablante. Se evidencia una radicalización de posiciones en materia política y económica que repercute luego en los ambientes culturales. Pérez Montfort (2011) da especial énfasis al reconocimiento de las raíces africanas y la revolución cubana

que irradió los países de la cuenca, la pretensión de borrar las fragmentaciones por una hermandad caribeña y latinoamericana que no cuajó ya que en los ochentas emergió en la escena mundial un pensamiento multiculturalismo liberal que dio origen al “turismo cultural”, dando así un nuevo giro a la situación.

Varios acontecimientos de dimensión planetaria influyeron en la redefinición de políticas identitarias y culturales con lo que contribuyeron a alimentar la circulación de elementos culturales “afro” en los países latinoamericanos y del Caribe, con un notable ímpetu de búsqueda de referencias esencialistas (p.18).

Pérez Montfort lo ilustra de la siguiente manera:

El cuarto y último periodo de circulación en la cuenca del Caribe se ubica en los años 1980 a 2000 que da un giro de interpretación a las nociones de “cultura” para iniciar a hablar de “universalismo” “relativismo cultural” “diversidad cultural. Cada vez más, las diferencias entre las “comunidades” adquirieron mayor relevancia y la noción de “patrimonio” se fue integrando a la “identidad”, por lo cual los aspectos culturales fueron presentados como atracciones en la doctrina del “turismo cultural” (Cousin, 2008, citado por Pérez Montfort, 2011:19).

La investigación tendrá, entonces, como uno de sus fines problematizar los hallazgos, a la luz de la propuesta conceptual de Pérez Montfort (2011), sobre la circulación. Igualmente identificar en qué momento de esta pueden ubicarse las prácticas del caso del corresponsal picotero de estudio.

### **2.3.2. Música africana**

Uno de los estudios académicos de la música en Colombia que es necesario abordar en esta investigación es el de Hernández (2014), en el que analiza el periodo comprendido entre 1930-1960 sobre cómo la música andina y la costeña tienen una relación emocional melancólica y alegre. En el tercer capítulo del estudio hace un análisis de algunos ritmos musicales populares costeños producidos por afroamericanos.

La primera mención de la música africana en un evento académico se produce en el I Congreso Nacional de Música realizado en 1936. Uno de los conferencistas destacados fue Daniel Zamudio, quien afirmó que “la rumba pertenece a la música negra y traduce fielmente el primitivismo sentimental de los negros africanos. ¿Qué se hace con él? La rumba y sus derivados, porros, sones, boleros (...) desalojan nuestros aires típicos autóctonos ocupando sitio preferente en los bailes de los salones sociales” (como se cita en Hernández, 2016, p. 87).

Es decir, “en el panorama musical de la época aparecía un enemigo que las élites podían fácilmente percibir como algo aún más peligroso que el romanticismo melancólico: el primitivismo sensual de los ritmos africanos” (p.88).

Un estudio de 1942, llevado a cabo entre músicos, dejó ver que “en el porro –ritmo de gran aceptación-- se encuentran ya las notas alegres de la música española, la languidez de las gaitas indias y el golpe de tambor que caracteriza a la música africana” (Hernández, 2016, p. 87). Además, ilustra la discriminación que ha sufrido a lo largo de la historia la población afrodescendiente con relación a sus manifestaciones culturales como ha venido sucediendo con la champeta.

Con relación a la fusión de ritmos, Pacini (1993) explica que:



Dos categorías principales de la música africana están correctamente identificadas por nombres locales. Uno, actualmente el más popular se llama música de guitarra o música francesa; este estilo es principalmente soukous de África Occidental de habla francesa, en el que destacan las guitarras eléctricas. La otra, más reciente y menos popular, es la música popular sudafricana, principalmente mbaqanga, que se conoce en Cartagena como música bocachiquera. (p.101).

En este sentido, la historia de la música afrocolombiana “se inició hace 500 años, con llegada de los primeros barcos negreros al puerto de Cartagena (...) La música colombiana está íntimamente ligada a África porque unió a los dos continentes de manera mágica. Inicialmente con los portugueses y luego con traficantes de esclavos que, sin saberlo, unieron al Caribe con Senegal y Ghana, a San Basilio de Palenque con el Congo y Angola; a Guapí con Nigeria y Malí. (p.223).

Pacini referencia los picós como las “bibliotecas africanas” en San Basilio de Palenque que conectaron la diáspora con sus orígenes musicales. Por su parte, Rosario Salgado, guitarrista de la agrupación *Las estrellas del Caribe*, agrega que:

En los años 70, el picó El Conde era la sensación, el número 1. Nos trajo el soukous de Kinshasa, la mbaqanga sudafricana, el makossa, el highlife y el reggae, al que le decíamos el baile de la hamaca. Cada vez que venía El Conde, la fiesta duraba cuatro o cinco días. (Uribe, 2014, p. 272).

En este aspecto, Salgado destaca el picó como el introductor de la música africana, especialmente la máquina de sonido “El Conde. Giraldo (2016), por su parte, llega a la conclusión de que no hay evidencia para afirmar con certeza el año de la llegada de un Long Play (LP) denominado Hit Parade N° 2 con música del Congo, que se

difundió primero en el picó 'Sibanicú' y luego pasaría al picó 'El Rojo' con amplia propagación en la ciudad de Cartagena con éxitos que se conocieron como "El indio mayenye" o "Cucú" y "Samba Samba". En la historia está por confirmar si la llegada de ese LP que contenía música africana fue vía aérea, a través de un mecánico de aviación, o marítima.

Por otro lado, el trabajo de Ochoa, Pardo y Botero, resume que "la música africana traída por marineros, sellos fonográficos y comerciantes locales comprende los ritmos highlife, el jùjù nigeriano, el soukous congolés y el mbaqanga sudafricano, de mayor difusión en La Heroica, donde se le conocía como música bocachiquera por ser importada por seguidores de zona insular de Cartagena –Isla de Tierrabomba" (Giraldo, 2016, p. 61).

Se puede deducir entonces, a partir de lo expuesto, que, para este caso de estudio, cuando se hace referencia a la música africana se está referenciando no solo los ritmos de los países del Norte de África, que durante mucho tiempo fueron colonias europeas, sino también a todos los ritmos del centro, este, oeste y sur del continente, pero especialmente aquellos que fueron difundidos con mayor frecuencia en la costa norte colombiana como lo fueron el highlife, el jùjù nigeriano, el soukous congolés y el mbaqanga sudafricano, uno de los más escuchado en la ciudad de Cartagena.

Para entender mejor el fenómeno y las implicaciones e influencias de estos ritmos africanos en la cultura de la costa y, en particular, su difusión en las zonas deprimidas, Graham (1989) afirma que "toda la música en África es popular y no debemos olvidar que la música "tradicional" no solo continúa floreciendo, sino que,

de hecho, sigue siendo el pilar cultural para la gran mayoría de los africanos” (p.9). De esta manera, hace un recorrido por algunos momentos de la historia en los que ilustra cómo se van incorporando a estos ritmos algunos instrumentos musicales que hoy se podrían definir como modernos:

El área portuguesa introdujo en el siglo XVI la guitarra española en África, mientras que los primeros discos de escritura occidentales de música africana se originaron en el mismo período. Durante los siglos XVII y XVIII occidente mostró poco interés atención por la música africana, aunque las fuentes siguen siendo ricas en material. Para el siglo XIX, los tropos de las Indias occidentales estaban estacionados en África occidental, mientras que los brasileños ayudaban a los portugueses a reconquistar Angola. Finalmente, miles de africanos regresaron a África como esclavos liberados, llevando consigo una “mezcolanza” de la cultura del mundo nuevo y antiguo. La retroalimentación final cruzada ya se estaba haciendo sentir en la evolución de estilos africanos particulares. (p. 17 y 18). [Traducción propia]

Graham (1989) identifica a Londres (Inglaterra) y países como Nigeria y Zaire como epicentro de la evolución y de la mayor producción de música africana, los cuales profundizaron en los ritmos highlife y el jùjù (Nigeria), el soukous (Congo) y el mbaqanga (Sudáfrica).

La Mar de Músicas, una página digital sobre el tema, publicó una reseña con información relevante sobre el devenir de Soukus como música popular y moderna de varios países de África que hace su aparición en los años cuarenta del siglo XX en el Caribe, influenciando géneros como la rumba cubana, el compás haitiano y el rock and roll norteamericano.

Una definición del Soukus se puede encontrar en la mencionada página electrónica:

El soukous es un tipo de música originada en los dos países antiguamente llamados Congo Belga y Congo Francés durante los años 30 y comienzos de los 40 y que ganó popularidad por toda África. 'Soukous' (derivado del francés *secouer*, menearse) fue originalmente el nombre de un baile popular en el Congo que a finales de los 60 se bailaba al ritmo de una versión africana de la rumba cubana. Aunque el género era inicialmente como rumba (a veces como rumba africana), el término 'Soukous' se utiliza para referirse a la rumba africana y a sus desarrollos posteriores. El 'soukous' es conocido además como 'música del Congo' en África Occidental y 'Lingala' en Kenia, Uganda y Tanzania, en referencia al idioma lingala de la región donde se originó. En los ochenta y los noventa se popularizó un estilo más rápido de soukous llamado kwasssa y, actualmente, goza de popularidad otro estilo derivado del soukus llamado ndombolo. (...) Se considera a Antoine Kolosoy, también conocido como Papa Wendo, como el padre del Soukous" (Gómez, 2010; <http://eibarkolasalleirratia.org/lamardemusicas/?p=328>)

Del Jújú destaca como principales exponentes a Ebenezar Obey, Sunny Ade, Kayode Fashola y "Admiral" Dele Abiodun. Graham (1989) nos da la siguiente definición de uno de los sonidos que caracteriza a Nigeria:

Acordes de guitarra del siglo XX del oeste de Nigeria siguen siendo objeto de investigación por sus aportes inconfundibles a este género musical. (...) El Juju se define como un estilo musical progresivo que se originó en Lagos y que, durante las últimas cinco décadas ha evolucionado y desarrollado un ritmo de raíces urbanas con un estilo altamente internacional. El cuándo y cómo ocurrieron estos cambios siguen siendo motivo de controversia (...). En cuanto a las letras, las investigaciones apuntan a las prácticas religiosas como motivaciones

para el canto, así mismo los problemas económicos que, por lo general, afectan la vida de muchas regiones del continente africano, las diferencias sociales y hechos conyugales como los celos que se suscitan entre las parejas. (p. 34 y 36). [Traducción propia]

Con respecto al highlife, que incorpora los ritmos yorubas, nos dice:

Highlife llegó a Nigeria a principios de la década de 1950, luego de las exitosas giras del país por el rey de highlife de Ghana, E.T. Mensah. Todos los principales músicos nigerianos de highlife reconocen su deuda con Mensah y sus aires musicales. (...) En la década de 1950 surgieron bandas indígenas de highlife a raíz de E.T. Mensah, incluyendo Aderi Olariechi de Owerri y Okonkwo Adigwe. En el oeste de Nigeria, docenas de músicos pasaron del blues nativo o la música de baile occidental para aprovechar el auge del highlife estimulada por las frecuentes visitas de Mensah. Bobby Benson, Sammy Akpabot, Victor Olaiya, Roy Chicago, Victor Uwaifo, Rex Lawson, E.C. Arinze y Zeal Onyia fueron algunos de los pioneros del highlife nigeriano. (p. 52). [Traducción propia]

El sonido “bocachiqueros”, definido así por los cartageneros por haber llegado a la ciudad a través de Bocachica, isla de Tierrabomba, hace referencia al mbaqanga, de origen sudafricano. En la web del Centro de Documentación y Experiencia en Namibia y el Sur de África (Basler Afrika Bibliographien, BAB), se encuentra una reseña con información importante sobre los aportes de mbaqanga a la música popular sudafricana. En esta se puede leer la siguiente información:

El sonido de la Sudáfrica urbana a menudo se conoce como Township Jazz. Sin embargo, cambió su forma básica en la década de 1950 y principios del 1960, evolucionando al Mbaqanga. Este género fue creado a partir de Kwela, Marabi, que devino en el jazz africano

y americano. Entre los primeros grupos de Mbaqanga se encuentran Mahlathini y Mahotella Queens, integrado por el cantante Simon "Mahlathini" Nkabinde, el trío de Mahotella Queens y la banda Makgona Tsohle. Mbaqanga es la palabra zulú y fue utilizada originalmente por los populistas conservadores para caracterizar de manera despectiva esta música cruda y sin adulterar; En el transcurso del tiempo, los artistas también tomaron este término. Los elementos principales incluyen: acordes de piano de gospel, guitarras acústicas, contrabajos, saxofones, batería y ritmo con un ritmo ligero. (Basler Afrika Bibliographien, 2019; <https://baslerafrika.ch/contents/mbaqanga/>) [Traducción propia]

Lo anterior permite darle claridad, primero, a la evolución de algunos ritmos africanos, de unos sonidos que hicieron sus aportes a la música del Caribe, pero también a la música negra del sur de los Estados Unidos. Por otro lado, permite ver el origen de ritmos tan populares como blues que luego evolucionarían hacia el jazz y que fueron claves para el origen y desarrollo de la champeta, ese ritmo nacido de la periferia del Caribe colombiano.

### **2.3.3 Corresponsal picotero.**

La vigésima tercera edición del Diccionario de la Lengua Española (2018) define por corresponsal al “periodista que habitualmente y, por encargo de un periódico, cadena de televisión, etc., envía noticias de actualidad desde otra población o país extranjero”. Es decir, el corresponsal es una persona que tiene como misión transmitir o remitir información de lo que sucede en otro territorio diferente al suyo. Hay que aclarar que Pacini (1993) fue la primera en acuñar el término para definir

el proceso de la importación de la música africana al Caribe colombiano. En este sentido, dice lo siguiente:

Todos los propietarios de picó más grandes tienen al menos un comprador (a menudo un miembro de la familia) conocido como 'corresponsal' o corresponsales, que reside en una ciudad del hemisferio norte, generalmente Nueva York, que compra discos y los envía a Cartagena por correo o con amigos. Los "corresponsales" deben pasar por las pilas de discos de las tiendas de música especializadas en música africana en búsqueda de buenas canciones de baile, que le gusten al público de Cartagena, y que ningún otro picó pueda obtener. Al comprar de acuerdo con estos criterios, sus compras no tienen que estar relacionadas con ningún listado de éxitos que pueda estar vigente en África o entre las comunidades de expatriados africanos; por el contrario, cuanto menos conocido o misterioso sea el disco, menos probable será que lo descubran los corresponsales de los picós rivales.

(p. 96). [Traducción propia]

De esta manera el corresponsal es definido como la persona que mantiene vínculos familiares con el propietario del picó. Nos recuerda que esos discos que se importaban debían cumplir con característica principal no haberse escuchado con antelación en los otros picós ni haberse difundido por emisora alguna.

El corresponsal corresponde al agente de la industria discográfica que no delimita su búsqueda al espacio norteamericano. Por el contrario, esta es ampliada a regiones y países de Europa como Francia y las antiguas colonias europeas en el Caribe, como Martinica y otras islas de las Antillas.

A partir de esto, el corresponsal picotero se podría definir como un comerciante de música que, a finales de la década de 1960 y principios de 1990, viajaba a centros de producción discográfica de África y Europa buscando acetatos para reimprimirlos

en Colombia y distribuirlos entre los picós. En contraste, los nuevos mediadores de la música del Caribe, como son todos aquellos actores del mundo picotero y productores de la champeta criolla, se orientaban a competir con otros géneros musicales y otras formas identitarias propias de los años noventa (Chica, 2017). Este autor añade que los agentes o corresponsales empiezan a desaparecer en los noventa, debido a la irrupción de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación que terminan sumándose a la producción de la champeta. Al respecto, el autor apunta:

Es el mundo digital el que permite el desarrollo de la producción local de la champeta criolla, que termina desplazando el lugar de la champeta africana; es decir, la sensibilidad colectiva de las generaciones actuales pierde el contacto con la actualización permanente de aquel saber musical y sus géneros. Desaparece el oficio del corresponsal picotero. Desde esta perspectiva, el corresponsal picotero desaparece porque los consumidores ya no están interesados en la música africana y pierden todo ese nuevo catálogo musical que se está desarrollando en el continente africano (Chica, 2017).

Para esta investigación, la referencia del corresponsal picotero es definida como las personas que por intereses familiares o de negocios buscan importar música africana para los picós de la ciudad de Cartagena. Estos, además, podrían tener residencia permanente en el exterior, viajar por placer o aprovechar su instancia para la búsqueda de nuevos acetatos musicales que incluyeran posibles éxitos o producciones antiguas que nunca llegaron a la región ni a la ciudad en el momento de su aparición.



### 2.3.4 Piconemas

“Los nombres de estas canciones, la mayoría en idiomas diferentes al español, son los que el público les puso según los coros. Son onomatopeyas de otros idiomas, o, como les dicen en el universo picotero, ‘piconemas’”. (Sanz Giraldo, 2012, p. 132). En este sentido, la antropóloga María Alejandra Sanz nos da un primer acercamiento a la definición, que consistía en titular las canciones extranjeras con los nombres mencionados en los coros.

Humberto Castillo manifiesta, por su parte, que uno de los objetivos de sus viajes al extranjero era contactar a los artistas africanos para que asistieran al *Festival Internacional de Música del Caribe* (FIMC) y “disfrutaran de los piconemas” (Chica, 2013, p. 26). Los piconemas identificaban las canciones más exitosas y era una práctica especialmente utilizada por los seguidores y escuchas de la champeta en Cartagena y San Basilio de Palenque.

Para Walter Pacheco (2014), DJ de estos ritmos, mejor conocido como *Monosóniko champetúo*, nos dice al respecto:

Piconema es el nombre que utiliza los picoteros para bautizar una canción. La idea del piconema es no utilizar el nombre de la canción original puesto que se trata de conservar la exclusividad de la canción. El piconema es el acto mediante el cual el picotero reemplaza el nombre original de la canción por un nombre que él le acuña y que en su mayoría de los casos se trata de una palabra que menciona la canción y que ellos creen pueden decir algo.

La definición anterior nos da una idea más clara de las funciones del programador de música que, más allá de publicitarla y promoverla, tiene también como obligación el ocultamiento de cualquier información que pueda identificar las canciones que

están en su catálogo de programación musical. Para el investigador Darío Barrionuevo (2018), en su blog de la Fundación Cultural Afroamericana, Fukafra, nos dice lo siguiente:

Al ponerle un falso nombre a los discos de idiomas foráneos, la denominación de la palabra "piconema" se originó, en medio de la serie de eventos del Festival Internacional de Música del Caribe de Cartagena. Según las fuentes, la persona responsable, de acuñar el término fue el fundador y organizador de dicho evento, el señor Antonio 'Mono' Escobar Duque (...). Lo de rebautizar toda esta música, no fue una simple mamadera de gallo, o la ocurrencia caprichosa de alguien sin oficio... Este fue, y sigue siendo, para el pueblo melómano y rumbero, una necesidad propia de nuestro contexto cultural musical. Una forma muy peculiar de identificar todos estos discos, venidos en idiomas como el inglés, francés, portugués, lingala, swahili, igbo, yoruba, zulú, árabe, indio. Para solo destacar algunos, para de esta forma, no darse a la rigurosa tarea, de tener que traducir cada uno de los títulos de estas canciones, venidos de diferentes culturas y países del mundo."

La idea central de todas las definiciones dadas a la palabra "piconema" es apodarar por una persona o una comunidad un picó o una canción específica. Este apodararse daba, generalmente, por situaciones pintorescas, percepción de ciertas pistas fonéticas en español, por el sitio en el que se escuchó por primera vez o, simplemente, con el objetivo de ocultar la información de identificación del disco. Un par de ejemplos de `piconemas` lo encontramos con la canción Awuthule Kancane del grupo sudafricano Mahlathini and The Mahotella Queens que, en Cartagena y Barranquilla se re tituló como `La Muha`, cuando, en realidad, su traducción literal es "Un bebé" pero en virtud de su onomatopeya "Mhwaa" de la jerga del pueblo Zulú

en Sudafrica, los picoteros la rebautizaron de esa manera. Otra canción que se renombró fue la del artista nigeriano Prince Nico Mbarga, cuyo título original “Aki Special” es una expresión sorpresa usada en Camerún y Guinea Ecuatorial para traducir “Oh”, pero el público cartagenero la percibió, por sus ciertas pistas fonéticas, como “El Akien”.

Los ejemplos anteriores son algunos de los muchos que permiten comprender mejor el concepto de “piconema”. Además, en esta investigación se deben tener como pistas de suma consideración para cumplir con uno de los objetivos de identificar la discografía africana que circuló en la ciudad.

#### **2.3.5. De cierta manera**

El Caribe es entendido como “un pueblo de mar” (Benítez, 1998) el cual estuvo abierto al intercambio profundo entre los saberes de las distintas diásporas, lo que generó la aparición de un modo de ser que son uno y muchos al tiempo; un modo de ser “de una cierta manera”. Con respecto a lo anterior, el autor ofrece las siguientes consideraciones:

Los pueblos del mar se repiten incesantemente, diferenciándose entre sí, viajando juntos hacia el infinito. Ciertas dinámicas de su cultura también se repiten y navegan por los mares del tiempo sin llegar a parte alguna. Si hubiera que enumerarlas en dos palabras, éstas serían: actuación y ritmo (p.32).

Los pueblos del mar son todos los de la cuenca del Caribe. Una geografía que va desde Nueva York a Brasil, desde el Golfo de México hasta el Océano Índico y una

de esas prácticas que se repiten, en las que la actuación y el ritmo cobran vida en cada territorio, es el picó (Colombia), sonideros (México), sound systems (Jamaica), y alparelhagem (Brasil) comparten la música como producto para su masificación en el Trópico.

Las anteriores no son solo expresiones donde un particular género musical, el público y la tecnología sonora se funden para convertirse en una dinámica cultural propia que se repite en el Caribe, sino también un modo de ser “de una cierta manera” que deviene con la actuación y el ritmo. En otras palabras, el *feeling* que inserta la sabrosura, la bacanería y el ser Caribe que se materializan en las experiencias musicales, festivas, gastronómicas, dancísticas, arquitectónicas, comerciales, moda y estilos de vida de cada rincón de la región.

Sería un error pensar que el ritmo caribeño sólo se conecta con la percusión, ya que en realidad se trata de un metaritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámase música, lenguaje, arte, texto, danza, etc” (Benitez, 1998, p.34).

En este sentido, se podría asegurar que la expresión “de cierta manera” está más allá de la experiencia rítmica de la música africana, la cual, “al ser acriollada gradualmente en el ámbito de lo caribeño, contribuyó a los orígenes de la bomba, la rumba, la conga, la cumbia, el son, el merengue, la samba, el calipso y otros bailes” (Benitez, p.408).

Particularmente, el término “una cierta manera” sirve para pensar cómo se conectó la práctica del corresponsal picotero y la importación de la música africana con el estilo de ser Caribe en el puerto de Cartagena de Indias.

### **2.3.6. Contexto histórico de Cartagena (1950-1999)**

Ilustrar las condiciones económicas y sociales del siglo XX, especialmente para la Cartagena que comprende el periodo 1960–1999 es importante para conocer qué factores incidieron en este fenómeno de estudio. Báez y Calvo (1999) nos dicen que la situación económica de la ciudad, por su categoría de puerto, turismo e industria, el volumen total del comercio exterior de bienes del país aumentó de 9.044.000 a 64.712.000 toneladas métricas. La participación de Cartagena en este movimiento fue del 20% en los años sesentas, 32% en los setentas, 40% en los ochentas y 37% en los noventas. (p. 85-86).

Este informe nos habla del excelente movimiento económico que atravesaba el muelle de Manga, que era administrado por el Estado colombiano y generaba buenas oportunidades laborales, especialmente para los sectores populares de la ciudad. Es decir, la actividad del muelle impuso intercambios comerciales y culturales con gente de todas las regiones del mundo, incluyendo el consumo de ritmos musicales diferentes a los locales.

El período de mayor auge de construcción de la infraestructura hotelera fue sin duda la década de 1970. En efecto, entre 1967 y 1981 el número de habitaciones hoteleras de Cartagena aumentó cinco veces, de 500 a 2.500 aproximadamente. Fue esta la época en que se erigió un buen número de los hoteles más conocidos de la ciudad: La Velas, Cartagena Real, Capilla del Mar, El Dorado, Decamerón (antiguo Don Blas) y Cartagena Hilton. Este auge fue, sin duda, una respuesta al rápido aumento que tuvo en esa época la demanda turística: entre finales de la década de los sesentas y principios de los ochentas,

el número de pasajeros llegados anualmente por vía aérea a Cartagena se cuadruplicó, pasando de unos 75.000 a 300.000 (pp. 29-30).

Más adelante nos dice que “entre 1956-1960 y 1993-1997, el número de pasajeros llegados anualmente al aeropuerto local aumentó algo más de nueve veces, de 46.000 a 410.000, lo cual equivale a una tasa anual promedio de crecimiento de 6.1%, superior en 1.5 puntos al nacional”. (p.89).

Báez y Calvo (1999) presentan un apéndice en el que destacan algunos eventos significativos para la historia económica del siglo XX, de donde extractamos lo concerniente al periodo en mención:

<b>Año</b>	<b>Evento</b>
1961	El Concurso Nacional de Belleza se convierte en un evento anual
1964	Se inaugura Hotel Americano
1969	Se inaugura la Avenida Santander
1972	Se crea la zona franca industrial y comercial de Cartagena
1978	Se traslada el mercado público a Bazurto
1981	Abre sus puertas el Hotel Cartagena Hilton
1982	Se realiza la primera versión del Festival Internacional de Música del Caribe
1985	Se inician programas de vuelos charter procedentes de Canadá y Europa
1993	Se privatiza la administración del Terminal Marítimo de Manga
1994	Se inaugura el Hotel de las Américas, Zona Norte

1995	Se da al servicio la nueva carretera a Barranquilla, la Vía al Mar
------	--

(Tabla elaboración Báez y Calvo (1999) p. 114)

Teniendo en cuenta lo anterior, podría asegurarse que el puerto y el turismo en la ciudad se conjugaron para que se produjera una dinámica de intercambio sociocultural, referido a la asistencia y encuentros en establecimientos festivos como las tabernas, los bares y las discotecas que, en ese entonces, proliferaban en sectores como Bocagrande y el Centro Histórico.

La tasa poblacional de la ciudad para 1973 era de 348.961 habitantes, y doce años después (1985) superaba la cifra de 563.948 personas. Lo anterior es consecuente con el ritmo de crecimiento demográfico, iniciado a partir de la década cincuenta. De hecho, en 1993 la población cartagenera había aumentado unos 656 mil. (Departamento Administrativo Nacional de Estadística -DANE. Censos de población, 1951 – 1993. Bogotá).

El crecimiento de una población de la ciudad, según Meisel y Aguilera (2009), es el resultado de tres hechos vitales: los nacimientos, las defunciones y las migraciones. En ese escenario surgen huellas urbanas en Cartagena como la construcción de urbanizaciones y barrios obreros, la ampliación de redes de servicios públicos, la creación y puesta en marcha de centros educativos en todas las categorías, el ensanche de la plataforma productiva en turismo, comercio e industria, el fortalecimiento de la actividad portuaria, entre otros.

Con respecto a la actividad cultural en Cartagena, específicamente en la industria musical, vale destacar el nacimiento de la industria discográfica nacional, impulsada

por el músico Antonio Fuentes, que experimentó con grabaciones rudimentarias en su emisora, a o largo de los años treinta. (Wade, 2000).

Este hecho nos muestra el interés del músico por rescatar los ritmos de su tierra, mezclados con otros ritmos, que incluían la música clásica –de la cual fue un gran aficionado-, o copiar el discurso de algunos líderes internacional y retransmitirlo en su estación. A los pocos años concretó el sueño de trabajar con músicos locales y después de adquirir la tecnología fónica de la época inició sus primeras grabaciones. Grabó a Lucho Bermúdez y La vaca vieja de Clímaco Sarmiento y con estas primeras producciones se convirtió en el pionero de la industria fonográfica en el país. (Discos Fuentes, (2018). Acerca de Nosotros. Recuperado de <https://discosfuentes.com.co/acerca/>)

En 1960 se trasladó a Medellín, por la influencia de su esposa, la antioqueña Margarita Estrada, cuya familia residía en la capital antioqueña. Allí impulsó su industria, dando pie a un reconocimiento que aún se mantiene en muchos rincones del mundo: el llamado empuje musical antioqueño. Las grandes compañías del país nacieron o se asentaron en esta región y la industria del entretenimiento también lo hizo. Ejemplo claro de este *boom* fue la radio, ya que Medellín se convirtió en el centro comercial de las principales cadenas radiales. Por supuesto, el matrimonio entre la radio y la industria del disco siempre estuvo presente. En consecuencia, la llamada *Tacita de plata*, también fue la meca de los productores fonográficos. (Discos Fuentes, (2018). Acerca de Nosotros. Recuperado de)

Bajo el sello de Discos Fuentes, y con la iniciativa de Ernesto Estrada, ‘Fruko’, la orquesta Wganda Kenya (1976) realizó la interpretación de canciones de música del Caribe y africana que por esa época eran éxitos en los sectores populares de



Cartagena. Canciones como *Homenaje a los embajadores*, *El Evangelio* y *El Aluminio* fueron inspiradas en la africanidad musical. Estrada nos dice al respecto:

(Estos temas fueron) éxitos también en Nueva York, donde pensaban que era (música) africana. La razón por la cual la podemos interpretar estos ritmos es porque somos hijos migrantes de africanos y conservamos en nuestras memorias y en el espíritu esas tradiciones (Como se cita en Conto, 2017. [https://www.vice.com/es\\_co/article/yppmdj/wganda-kenya-en-descifrando-el-adn-de-la-tropicalia-colombiana](https://www.vice.com/es_co/article/yppmdj/wganda-kenya-en-descifrando-el-adn-de-la-tropicalia-colombiana)).

Otro hecho importante, como se dijo anteriormente, fue la aparición del Festival Internacional de Música del Caribe (FIMC) en 1982, que permitió conocer las nuevas expresiones de la música local y extranjera, especialmente del Caribe y África. El diario *El Tiempo*, en un artículo que llevaba por título *Música Caribe en Cartagena manifiesta* aseguró que “todo el Caribe mulato, mestizo, tropical en sus más caracterizadas expresiones folclóricas musicales es el que va a darse cita en Cartagena, como que no podía haber mejor escenario para esta música que, muy probablemente, hunde sus raíces en África (...) al igual que más bella ciudad, levantada por los españoles en las Indias con la mano de obra de hombres esclavizados, traídos del continente negro ”. (Morales, 2015, p. 81). Con respecto a lo anterior, Muñoz (2003) nos dice que:

Con el advenimiento en 1982 del Festival de Música del Caribe comienza a fortalecerse el movimiento de la música champeta. Las muestras sonoras provenientes del Caribe entran a enriquecer a un vasto sector de Cartagena donde las prácticas musicales por las

comunidades negras de Cartagena y gran parte de la Costa Caribe. Entre los músicos pioneros del ritmo se encuentran Justo Valdez Cáceres y Viviano Torres, quienes marcaron el camino fundamental de la música champeta; ellos son los pioneros, ya que exploraron unos nuevos timbres y se apropiaron de la música de las Antillas, la cual camuflaron inicialmente fusilando los ritmos originales de África que llegaban a los puertos de Cartagena, Buenaventura y Barranquilla” (p. 25)

El relato anterior nos permite conectar lo que significó para los artistas locales el Festival Internacional de Música del Caribe como un escenario de ritmos africanos y su relación con la circulación de música que promocionaban los picós.

En un artículo de *El Universal* se puede leer que “en la gran parada picotera desde 1992, el personaje principal del Festival de Música del Caribe fue el picó. La Gran Parada Picotera es un evento que aglutina a picoteros de los barrios populares de Cartagena, que desde hace varios años vienen propiciando el intercambio y proyección de la música del Caribe”. (Morales, 2015, p. 154).

Chica (2013) asegura que el Festival Internacional de Música del Caribe “produjo la consolidación de un aprendizaje colectivo que consistió en ver con más claridad, conocer y distinguir géneros musicales como geografías africanas y caribeñas” (p. 27).

No hay dudas, entonces, que el FIMC se convirtió en el escenario clave para la circulación de la música africana difundida por los artistas que se presentaron en sus diferentes versiones: Kanda Bongo Man (1990) Diblo Dibala (1992), Loketto (1993), Soukus Star (1995) y otras agrupaciones provenientes del continente negro que sirvieron para conectar la música que circulaba en los picós de la ciudad con otros ritmos lejanos, pero que consolidaron lo que hoy se conoce como champeta.

Lo anterior, como conjunto epistemológico, se constituirá en un eje fundamental de este estudio que busca responder a la pregunta *¿de qué manera fue la circulación de la música africana, con la mediación del corresponsal picotero Humberto Castillo Rivera en Cartagena?*

## **4 Metodología**

### **4.1 Enfoque de la investigación**

La presente investigación cualitativa busca comprender cómo el corresponsal picotero Humberto Castillo realizó el proceso de circulación de la música africana en Cartagena. Su carácter descriptivo-exploratorio permite analizar e interpretar los fenómenos desde la perspectiva de los sujetos y no del investigador. En primera instancia, se sabe que los estudios descriptivos son aquellos que abordan un fenómeno social y “buscan especificar las propiedades características y perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (Hernández-Sampieri, 2017). Además, es exploratorio porque, hasta el momento, en el marco de los estudios sobre la circulación de la música africana en la costa Caribe colombiana, es el primero que aborda el tema de los corresponsales picotereros y busca profundizar sobre el proceso, su influencia y difusión a través de catálogos sonoros africanos traídos al país.

### **3.2. Tipo de investigación**

El estudio de caso (Simons, 2011) nos permite definir los instrumentos empleados en la investigación como son las entrevistas, la revisión de documentos y la interacción del investigador con los protagonistas de la historia, entre otros. Simons define este tipo de enfoque de la siguiente manera:

Hay que entender el caso a partir de la determinación de su estructura y significados. Existe un orden y una interpretación de los sucesos que cuentan una historia coherente, no en sentido cronológico sino a través de una integración de las inferencias e interpretaciones de los sucesos, organizadas para contar una historia de todo el conjunto (como se cita en Simons, 2011, 22).

La escogencia de Humberto Castillo Rivera como foco de la investigación nos permite observar con claridad factores “como la ubicación geográfica-temporal del caso, qué elementos generarían mayor comprensión y cuáles podrían ser más controversiales, cuáles serían los costes de desplazamiento y, por supuesto, el tiempo empleado en el proceso investigativo” (Simons, 2011, 53).

No obstante, la importancia de los otros protagonistas presentes en la historia es pertinente para el estudio del caso, ya que posibilita contrastar hechos y miradas de los acontecimientos que estructuraran la investigación. Simons (2011) lo explica así:

Interpretar la experiencia de otras personas que intervienen en un programa, o aspectos de su vida en contextos sociopolíticos específicos, ayuda a comprender no solo los factores

sociopolíticos que influyen en las acciones de cada persona, sino también el impacto de estos factores en el individuo y en el propio caso. (p.106)

Partiendo de lo anterior, se elaboró una lista de los otros actores del proceso de propagación de los ritmos africanos en Cartagena. Esta incluyó programadores de música, cantantes y reconocidos corresponsales picoteros, entre otros.

Tabla. 1

<b>LISTADO DE PERSONAS ENTREVISTADAS</b>		
<b>Nombre</b>	<b>Rol</b>	<b>Fecha y lugar de entrevistas</b>
Humberto Castillo	Caso de estudio corresponsal picotero	27/04/2016 – Cartagena
David Borrás	Corresponsal picotero	22/03/2017– Cartagena
Francisco Majón.	Propietario del picó ‘El Conde’	13/10/2016 – Cartagena
Anselmo Gómez	Empresario musical y pensionado del Empresa Puertos de Colombia –Colpuertos	20/10/2016 – Cartagena
Jorge Ortiz Benedetti	Propietario del picó La Fania y acompañante de Humberto Castillo a Europa en 1988	04/05/2017– Cartagena
Luis Alfredo Torres	Cantante palenquero y pionero de música champeta	07/18/2016 – Cartagena
Manuel Reyes Bolaños	Corresponsal picotero, periodista, locutor y columnista	13/02/2017 – Cartagena
Manuel Vargas Caballero	Locutor y director del programa ‘El Clan de la Salsa’	20/10/2016 – Cartagena
Moisés De La Cruz	Industrial del disco y manager de Viviano Torres, cantante de champeta	09/03/2017 – Cartagena
Osmán Torregroza.	Corresponsal picotero	24/03/2017– Barraquilla
Raúl Avendaño.	Empresario de la industria discográfica y socio-acompañante de	03/2017-Barranquilla

	Humberto Castillo en su gira por los países de África en 1989	
Yamiro Marín Arias	Industrial del disco, productor, impulsor de la música champeta y socio-acompañante de Humberto Castillo en su visita a Sudáfrica en 1994	04/05/2017– Cartagena
Vicente Meñaca	DJ del picó 'El Conde'	14/05/2016 – Cartagena

A continuación, una breve descripción de cada uno de los personajes que alimentan con otros relatos para refutar o fortalecer, las historias narradas por el caso de estudio.

**Osmán Torregroza:** Barranquillero, cuya afición por la música lo llevó a convertirse en coleccionista, razón que lo motivó a realizar en 1970 su primer viaje a Curazao. Fue corresponsal picotero para las máquinas de sonido de Barranquilla y Cartagena, especializado en los ritmos antillanos. Viajó a Francia, país que lo acercó a los intérpretes africanos. Considerado como uno de los pioneros en este oficio.

**David Borrás:** Cartagenero. En 1978 su madre, que residía en los Estados Unidos, lo llevó a ese país. En sus regresos vacacionales, por recomendación de Alberto 'Parranda' Vega, propietario del picó 'El Parrandero', inició la exportación exclusiva de música africana y salsa para esta máquina de sonido. A partir de entonces se inicia como corresponsal, tanto de 'El Parrandero' como de 'El Sabor Estéreo'. En su viaje de regreso definitivo a Cartagena creó un picó llamado 'El Pioneer' y se

convirtió en productor musical, inaugurando un almacén en el sector de Bazurto cuyo sello musical fue *David Records*, que impulsaba a artistas de champeta.

**Manuel Reyes Bolaños**, conocido como 'Manrebo', es licenciado en idiomas. Ha sido locutor, periodista y promotor de artistas de champeta. Se convirtió en corresponsal picotero cuando su amigo Wilfrido Hincapié le solicitó, de regreso de sus vacaciones en Nueva York (Estados Unidos), que le trajera música para comercializar en su almacén 'Pilo Discos'. Su conocimiento del inglés le sirvió, entre otras actividades, crear y presentar programas radiales como *FaranduCaribe*, *MusiCaribe*, *Caribeson* y *África Caribe*, entre otros, dedicados a la música caribeña, y africana, pero, especialmente, sobre los artistas que se presentaban en el *Festival de Música del Caribe*.

**Raúl Avendaño** es empresario de la industria discográfica. Fundó con Humberto Castillo, la empresa Internacional del Sonido (Interson), una empresa con la que inició en 1989 una gira internacional por diferentes países de África con el fin de lograr licencias de música africana que luego importaría a Colombia para su comercialización.

**Yamiro Marín Arias** es productor musical del sello 'Rocha Discs'. En 1994 viajó a Sudáfrica como socio-acompañante de Humberto Castillo para la importación de música africana y su distribución en Colombia a través de su almacén el Colmenar (Bazurto).

**Jorge Ortiz Benedetti**: Deportista aficionado y melómano. Después de administrar varios picós en los barrios de Cartagena fundó el suyo ('La Fania') y trabajó en el comercio de discos como ayudante del empresario Jaime Fontalvo, conocido como 'Jimmy Melodía'. Por su conocimiento del repertorio musical fue invitado en 1988

por Humberto Castillo a su segundo viaje al exterior (Francia e Inglaterra) para seleccionar e importar música.

**Francisco Majón** es propietario del picó 'El Conde' de Cartagena, uno de los pioneros en la importación de música africana a través de Luis Cortés, otro corresponsal picotero. A 'El Conde' se le atribuyen diferentes éxitos de la música africana y cuyos vínculos con San Basilio de Palenque son muy estrechos, por lo que lo apodaron el picó de los palenqueros, ya que la mayoría de sus fanáticos era de esta población.

**Vicente Meñaca:** Fue uno del disyóquey del picó 'El Conde' e impulsor de diversos éxitos de música africana en los barrios de la ciudad.

**Anselmo Gómez:** Melómano, empresario de bailes con picós y extrabajador de la Empresa Puertos de Colombia, Colpuertos.

**Luis Alfredo Torres:** Cantante y compositor de champeta, nacido en San Basilio de Palenque. Fue corista de la legendaria agrupación *Son Palenque*, bajo la batuta de Justo Valdés. Luego, como solista, se autonombró 'Louis Towers' o 'El Razta'.

**Manuel Vargas Caballero:** Locutor cartagenero, más conocido como 'Mañe Vargas' y por dirigir el programa radial *El clan de la salsa*. Fue uno de los primeros promotores de este género en la radio cartagenera y de la música picotera, en especial de los sonidos africanos.

**Moisés De La Cruz:** Periodista. Trabajó en la industria fonográfica como promotor para la empresa Cubaney y luego fue manager de Viviano Torres, 'Anne Swing', uno de los cantantes pioneros de champeta e integrante de la agrupación *Son Palenque*, dirigida por Justo Valdés.



Pero no solo es importante complementar con otras voces sino con evidencia que reafirme lo expuesto por cada uno de los personajes. He aquí la importancia de la revisión documental en esta metodología de investigación porque el proceso de análisis de los documentos que se encuentren se desarrolla de forma complementaria al enfoque utilizado.

En la revisión documental se analiza para obtener pistas sobre los significados que se confeccionan sobre la música africana en la ciudad, en otras palabras, la revisión documental presenta un diseño no experimental; es decir, se trata de estudios donde no hacemos variar en las variables, lo que se hace es observar fenómenos tal como se dan en su contexto natural, para posteriormente analizarlos. Hernández, Fernández y Baptista (2014).

### **3.3 Recolección de la información**

“La entrevista, la observación y el análisis de documentos son tres métodos cualitativos que suelen emplearse en la investigación con estudio de caso para facilitar el análisis exhaustivo y la comprensión” (Simons, 2011, p. 58).

En este sentido, se puso al servicio del trabajo la entrevista y el análisis de documentos --fotografías, videos, periódicos, archivos personales y públicos, entre otros-- como una herramienta esencial de la indagación en el análisis de la circulación de la música africana en la ciudad de Cartagena.

Se permitió, teniendo en cuenta el marco metodológico, que los protagonistas de esta investigación elaboraran informes propios sobre los temas identificados. Este procedimiento no solo facilitó el proceso, sino que permitió que los participantes pudieran comprender mejor los objetivos trasados en esta investigación. (Simons, 2011, p. 67).

El procedimiento para el análisis de los resultados se realizó a partir de la información extraída de las mismas entrevistas y los archivos. Esto permitió seleccionar, delimitar y centrar los datos claves obtenidos con relación a los objetivos planteados en la investigación, de modo que “los ‘sucesos de la vida’ los cuente la persona, mientras que la ‘historia de una vida’ la reconstruye el investigador mediante entrevistas y datos documentales” (Simons, 2011, p. 116).

La triangulación de datos, que, por lo general, utiliza diversas fuentes para la comprensión de los temas, son comunes en la investigación de estudio de caso y permiten que las descripciones sean más ricas, ya que hace posible la verificación de la importancia de los temas a través de distintos métodos y fuentes (Simons, 2011, p. 182).

### **3.4 Matriz operacional de la metodología y protocolo de entrevista semi-estructurada**

Se diseñó una matriz operacional de la metodología teniendo en cuenta las categorías de circulación referenciadas en la propuesta teórica y conceptual. La categoría principal, **circulación desde abajo y desde arriba**, tiene como soporte dos acepciones:

:

***Circulación desde abajo:*** Hace referencia a la información de elementos culturales entre actores, es decir, artistas, intelectuales o militantes que mantenían relaciones translocales familiares, de sociabilidad o de trabajo.

***Circulación desde arriba:*** enfatiza sobre todo lo relacionado con la promoción y difusión a gran escala de producciones mercantiles llevadas a cabo por la industria cultural o por programas internacionales propuestos por organizaciones no gubernamentales y destinados a impulsar políticas culturales a favor de, o con destino a las poblaciones afrodescendientes en el ámbito local.

De esta manera, para alcanzar los objetivos específicos de la investigación y situar la información recogida en función de estos, se tuvo en cuenta tres factores de análisis que, desde el trabajo, son relevantes para comprender el fenómeno de estudio. Estos son:

**Fuentes de circulación:** Referencia los destinos y establecimientos a los que los corresponsales acudieron para la obtención de los catálogos de música africana.

**Productos en circulación:** Define el repertorio musical seleccionado e introducido para su difusión en la ciudad por los corresponsales picotereros.

**Escenarios de circulación:** Son todos los lugares, espacios o medios en la ciudad de Cartagena donde se escuchó o se puso a consideración del público la discografía importada por los corresponsales picotereros.

Teniendo en cuenta los factores anteriores se elaboró un protocolo de entrevista semi-estructurada (ver anexo #8.1) con el fin de obtener información relacionada que permitiera abordar los temas del caso con mayor profundidad. Se formularon, así mismo, preguntas de seguimiento que les facilitaron a los entrevistados contar sus historias, pues “la entrevista no estructurada e interpersonal puede producir en

el entrevistado la espontaneidad que desvele temas inesperados que estos hubieran preferido mantener ocultos” (Simons, 2011, 58).

Este protocolo tuvo una guía de 26 preguntas acordes con los objetivos de investigación. A partir de estas se originaron nuevas preguntas que permitieron obtener una mayor información. Así lo afirma Spradley (1979), pues esta manera de indagación es una estrategia que permite que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree. En la siguiente tabla denominada “matriz operacional de la metodología” se ilustra de mejor manera el corazón metodológico de la investigación:

<b>Matriz operacional de la metodología</b>		
<b><i>Categorías de análisis</i></b>	<b><i>Dimensiones de Análisis</i></b>	<b><i>Instrumentos de recolección de la información</i></b>
<b>Circulación desde arriba</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Fuentes de Circulación</b> (Destinos y lugares en donde se obtuvo la música).</li> <li>• <b>Productos en Circulación</b> (La música que introdujo para su difusión).</li> <li>• <b>Escenarios de Circulación</b> (Picós, Clubes de Baile, Tiendas de música, Eventos –FIMC –y medios de comunicación).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Entrevista semiestructuras</li> <li>-Revisión de archivos audiovisuales</li> <li>-Revisión de documentos personales</li> <li>-Revisión de archivos institucionales</li> </ul>
<b>Circulación desde abajo</b>		

#### **4. Resultados**

Esta sección muestra los hallazgos obtenidos de las entrevistas y de la revisión de documentos públicos/privados. Su estructura-guía describe, primero, el proceso de circulación de la música africana en Cartagena a partir de los aportes hechos por el corresponsal picotero Humberto Castillo Rivera y otros actores. En segunda instancia identifica las canciones puestas en circulación en La Heroica y describe los escenarios donde circularon los ritmos africanos. Lo anterior busca dar respuestas a los objetivos de esta investigación.

De esta manera primero se contextualiza el perfil de Humberto Castillo Rivera y un resumen de su carrera en la industria fonográfica, previo al periodo de importación de la música africana. Esta información se sometió a un análisis cualitativo basado en la técnica de triangulación, en la que se identificaron los aportes más representativos, siguiendo las directrices de la matriz operacional metodológica.

##### **Perfil Humberto Castillo Rivera**

Humberto Castillo Rivera (1947) es antioqueño, nacido en Medellín. Su padre, José Ignacio Castillo, era un panameño que vivió en la capital antioqueña cuando su hermano se desempeñaba como cónsul de Panamá en Colombia. Fue allí donde conoció a Leticia Rivera, una campesina de Barbosa (Antioquia) con la que se casó y tuvo ocho hijos, siendo Humberto su primogenito. A los siete años, Castillo Rivera se muda a Barranquilla porque su padre fue nombrado en esta ciudad como subgerente de la Sociedad Aeronáutica de Medellín, actualmente Avianca.

En el año 1967, Humberto Castillo terminó su bachillerado en el Colegio Nacional José Eusebio Caro. En diciembre de ese mismo año muere su padre, producto de un infarto. Como es la tradición de las familias antioqueñas, el mayor de los

hermanos, Humberto, se haría cargo de la casa. Su padre, al pertenecer a la Liga Colombiana de Radioaficionados, tenía muy buenas relaciones con el aviador Fabio Rendón, muy amigo de Emilio Fortou Pereira, dueño de Discos Tropical. Teniendo en cuenta la situación familiar, Fabio consiguió que Humberto Castillo ingresara en 1968 a esa empresa. Con 20 años, su primer trabajo en la industria fonográfica fue de asistente del despacho de producción, con un sueldo básico para la época 500 pesos. En esa labor duraría poco menos de seis meses porque luego reemplazaría al jefe de producción, que también se desempeñaba como vendedor-promotor, lo cual implicó viajar todas las semanas por las principales ciudades de la región Caribe con el objetivo de hacer relaciones con los dueños de las emisoras y venderle a las tiendas los discos del catálogo de Discos Tropical, entre los que se encontraba los artistas Alejo Durán, Andrés Landero, Luis Enrique Martínez, Aníbal Velázquez, Alci Acosta, de la Banda 19 de marzo, entre otros cantantes, y licencias de la productora musical Cubaney.

Ahí permaneció hasta 1971, cuando el señor Genaro Fallun, gerente de ventas, se retiró para incorporarse a Discomoda de Colombia. Este invita a Castillo Rivera a sumarse a la función de promotor-vendedor con los artistas del sello, que, para la época, hacían parte Los Melódicos y Nelson y sus estrellas. Pero su buena reputación en el mundo musical lo haría retirarse al siguiente año para ser contratado por Discos Orbe, con el fin de vender las referencias de María Dolores Pradera, Primitivo Santos, La Dimensión Latina (cuya voz principal era Oscar De León), Tania de Venezuela, José Luis Rodríguez, El Clan de Víctor, entre otros.

Hasta 1975 trabajó con Discos Orbe. Luego pasó a fundar el sello Producciones Fonográficas Castillo Limitada, donde realiza ventas propias de discos hasta 1977.

Ese año vive en Medellín, pero regresaría a Barranquilla a trabajar con Víctor Butrón, hijo de Félix Butrón, dueño de Producciones Fonográficas Felito, donde ingresa a partir de 1980, como jefe de producción para realizar los catálogos de artistas como La Niña Emilia, Dolcey Gutiérrez, Adolfo Echeverría, Esthercita Forero, Abelardo Carbonó, Pedro Ramaya Beltrán, entre otros folcloristas.

En junio de 1987 se produce el fallecimiento de Felix Butrón y la empresa empezó a atravesar una crisis, ya que las ventas de sus artistas de música folclórica no producían lo esperado, dejando a la disquera con un futuro incierto para sus herederos sobre el rumbo comercial y musical que debían seguir.

El recorrido de Humberto Castillo Rivera continuó, pero ya no en la industria discográfica folclórica y tropical, sino como corresponsal picotero que comercializaba música africana en Cartagena, labor que se describirá a continuación.

En este sentido, los hallazgos encontrados, producto de las entrevistas realizadas y la revisión de documentos, nos dejan ver la respuesta al objetivo de esta investigación, la cual describe el proceso de circulación de la música africana en sus distintos aspectos y las motivaciones que hicieron posible su circulación en la ciudad.

Con relación a lo anterior, Humberto Castillo cuenta lo siguiente:

En una visita comercial al puesto de venta de discos de Jaime 'Jimmy Melodía' Fontalvo, en el mercado público de Bazurto, está solo Víctor 'Conde' picotero de 'El Conde', picó con mayor cantidad de exclusivos en la época. Yo, deliberadamente, le doy una plata para que vaya a comprar unas cervezas, dándome tiempo para robar información porque tenía

conocimiento de que los éxitos que estaban en su apogeo eran 'El Militar' (Zangalewa de Golden Sounds), 'La Granada' ("Mobali Na Ngai Wana", de Tabu Ley Rochereau, Mbilia Bel), 'El Culucucu' (Coulou cou cou - Bod Guibert ), 'El Satélite' (Dinamic Afro Soukous – Tchico Tchicaya), 'El Buey' (Zaiko Langa Langa - Subissez Les Consequences - Nibe) pero no encontré nada. Esos eran los grandes secretos de los picoteros, no había acceso a ninguna información, y ese tipo (Víctor Conde) no sé qué pasó que después me mostró las cártulas originales de los discos y yo inmediatamente anoté sello Sonodisc. El 2 de enero de 1988, estábamos en las oficinas de Sonodisc, en Francia. Nos atiende Marcel Perse, gerente de la empresa, francés y pide 20 mil dólares de anticipo para manejar el catálogo donde estaban 'El Militar', 'La Granada', 'El Culucucu', ese sello manejaba todos los éxitos y le dije: No, hay cinco mil dólares, es lo único que traje. Aquí están sus discos piratas, si usted no me los recibe yo no tengo ningún inconveniente en mandarles discos piratas hechos por mis paisanos. Total, que un 17 de enero estábamos haciendo un record de cinco discos en simultáneamente, cuando los disqueros hacemos uno y luego dos meses se hace el otro, pero como los discos estaban pegados. (H. Castillo, comunicación personal, 27 de abril de 2016).

Esto evidencia, al menos, que los elementos que impulsaron la búsqueda para la circulación de la música africana en la Heroica fueron unas canciones específicas que tenían el reconocimiento del público y eran promovidas en uno o dos picós que las mantenían en calidad de exclusivos. Con el conocimiento en la industria discográfica de Humberto Castillo Rivera, un dato le permitió descubrir una fuente inagotable de referencias de todo tipo de géneros musicales africanos que gozaban de gran expectativa en el mercado comercial y cultural de Cartagena.

En la revisión documental se encontró el contrato de licenciamiento y una carta del 22 de enero de 1988 de Marcel Perse, director general de la empresa disquera



Sonodics, que enfatizaba en la distribución de música del Caribe y de África (ver anexo #8.3). Este le comunicaba a Humberto Castillo, como representante de la firma Felito Records, que le hacía llegar tres copias del contrato de licencia firmado entre las partes para “la distribución de todo el repertorio en Colombia (...) y le recordaba, caso por caso, que debía obtenerse previamente la autorización de Sonodics para su publicación”. [Traducción propia]

De las cinco producciones, entre las que se encontraban ‘El militar’ (Zangalewa), ‘La Granada’ (“Mobali Na Ngai Wana”, de Tabu Ley Rochereau, Mbilia Bel), ‘El Culucucu’ (Coulou cou cou - bod guibert ), ‘El Satélite’ (Dinamic Afro Soukous – Tchico Tchicaya) y ‘El Buey’ (Zaiko Langa Langa - Subissez Les Consequences-Nibe), Felito me dijo, cuando regresé a Colombia de París: ¿Qué vamos a vender si todas esas canciones están pirateadas? Le respondí: No, señor. Nosotros le vamos a dar posición social a la música africana. Y así fue: todos esos discos se vendieron, pero los compradores no tenían acceso a una carátula original: todas eran blancas y sellos en blanco. Los discos se producían en Discos Tropical y eran prensados por Jaime ‘Jimmy Melodía’ Fontalvo. Para mí esto es histórico porque hace parte del desarrollo de la música africana y cómo el líder, que era Jaime Fontalvo, logró a hacer eso. Y yo, como espía, logré conseguir toda la información que me serviría de base para llegar a Francia. (H. Castillo, comunicación personal, 27 de abril de 2016).

Otro elemento de la circulación de la música africana que describe Castillo como corresponsal para la empresa Felito Records es que los discos eran difundidos sin ningún tipo de información, ya que no tenían autorización de sus productores. Al conseguir las licencias de distribución de las canciones, Castillo obtendría los datos

reales de los discos, como eran intérprete y sello discográfico, entre otras referencias generales. El contrato de licenciamiento con Sonodics tuvo una duración de dos años, hasta el 31 de diciembre de 1989. Durante este periodo se realizaron muchos otros viajes al exterior que tenían como objetivo la adquisición de nuevos temas musicales. Sobre esto, Castillo dice lo siguiente:

Nosotros le dimos posición social a la música africana (...). Todos esos discos se vendían piratas, pero la gente no tenía acceso a la información real del disco como eran los nombres de las canciones y sus intérpretes. En un segundo viaje con Félix Butrón Jr. y Jorge 'El flaco' Ortiz, propietario del picó 'La Fanía' y presidente de la Junta Directiva de Asopicar, la Asociación de Picotereros Cartageneros, trajimos los exclusivos del picó El Conde. A finales de ese año había trascendido lo que estaba pasando con la música africana y me contactó Raúl Avendaño. (H. Castillo, comunicación personal, 27 de abril de 2016).

Castillo reitera, de esta manera, la búsqueda de esos discos y que, en su segundo viaje al exterior, como práctica para la identificación y selección del catálogo sonoro, contactó a una persona conocedora del mundo de los picós en la ciudad como fue Jorge Ortiz Benedetti, que al respecto comenta:

Ellos me llevaron a un almacén donde recopilaban toda la música de África. Un centro. Pero que en realidad eran unas bodegas donde había disco en pilas, unas bodegas donde se almacenaba toda la música que llegaba a Francia desde África y de otros lugares del mundo. Ahí se repartían para las discostiemendas. Ahí me metieron a mí. Humberto Castillo se llevó música de aquí folclórica para tratar de hacer intercambios, de vender y comprar. Ese día me dijeron: 'Aquí estamos donde está la música, Flaco. Métete aquí'. Entré a las siete de la mañana y salí a las 11 de la noche, oyendo, recolectando y viendo acetato en pilas. Saqué

muchos discos. Ahí fue donde saqué los M'bilia Bel y comencé con toda la música, y 'El Cheque' (Vie Ya Moto, de Empire Bakuba del Zaire). De ahí los trajimos (...) Me quedé escogiendo la música. Cuando ellos llegaron yo tenía aproximadamente como 500 discos separados y me dice Humberto: 'Ajá, flaco, y esto qué'. Respondí: 'Esa pila que está allá, mi hermano, eso es lo que hay. Hay bastante'. Por ahí había un disquito machucho (malo) que me pusieron a escuchar y lo aparté enseguida. Resultó siendo 'El Cheque'. Se trajo. Felito Records corrió (difundió) la música e hizo lo que tenía que hacer: comenzó a prensar y a vender. (J. Ortiz, comunicación personal, 4 de mayo de 2017).

Jorge Ortiz le aportó a Humberto Castillo y a la empresa Felito Records su conocimiento, tanto del repertorio del catálogo musical picotero como del gusto musical en Cartagena, y de esta forma intervenir entre la selección de los nuevos éxitos africanos y su circulación en la ciudad. Debido a la gran acogida y la comercialización de esta música, Raúl Avendaño, empresario antioqueño de la industria del disco, fundaría en 1988 con Humberto Castillo la empresa Interson (Internacional del Sonido) para ampliar la práctica de circulación y la búsqueda de música nueva directamente en África. Fue así como visitó cuatro países de ese continente --Sudáfrica, Nigeria, Camerún y El Congo-- para adquirir las licencias de los discos y obtener nuevos *long play* (LP) para los picós. Humberto Castillo explica así la circulación de la música a su llegada:

Lo que hicimos fue reunir a los dueños de los picós más importante de Barranquilla y Cartagena. Yo encinté la música y cogimos como quien va a hacer una rifa. Guardábamos las carátulas de todos los discos y le decíamos a todos los picoteros que escucharan los discos, que miraran cuál les gustaba más, entonces nos dicen y nosotros le regalamos la música. ¿Y cuál era la contraprestación? Pues nosotros, después de tres a seis meses

estábamos en la libertad de sacar esa música comercialmente. O sea, ellos se volvieron unas emisoras ambulantes que pasaban la música y nosotros, una vez que sabíamos que ya estaba más o menos bien ambientada, sacábamos el disco al mercado local para que se vendiera”. (H. Castillo, comunicación personal, 27 de abril de 2016).

El testimonio de Castillo da cuenta de las relaciones que tenían como industria discográfica los dueños y administradores de picós para poner en circulación la música africana. Había un acuerdo tácito que implicaba beneficios para las dos partes. La primera consistía en que el picó tendría un catálogo musical con canciones exclusivas que podrían ser explotadas por un tiempo mientras se ‘pegaban’ en el público, lo que ratificaba la mediación realizada por los corresponsales picoteros. La otra era que la industria musical tendría ganancia cuando los discos exclusivos se convirtieran en éxito entre el público, lo que permitiría luego realizar su prensaje y distribución en el mercado regional y nacional, recuperando de esta manera la inversión realizada en los viajes con la venta de los discos que ya dejaban de ser exclusivos de los picos.

El picó ‘El Timbalero’ de Alex Alemán trabajaba con nosotros. Yo había generado un conflicto entre los picoteros para obligarlos a que me dieran información. Les decía: “Ey, fulano me dio el disco tal y se robó el tuyo. Cámbiale la moneda: dame tú un disco de él”. Así conseguí que los dos trabajaran para mí: Hernán Ahumada (Raspao) y Alex Alemán (picó El Timbalero) dejaron de trabajar en la cadena de almacenes Discolombia por tirar datos de picós, que era lo más grave para un picotero. Yo les decía: ‘Muchachos no se compliquen, ustedes no se pueden quedar con 20 o 30 exclusivos. Con lo que estoy haciendo (dos o tres viajes a Europa y África al año) va a haber más surtido. Se va a generar más rotación. Yo necesito que estos discos cumplan su ciclo, los publicamos y no hay problema: vamos a

ganar todos'. Entonces empecé a traer discos y a repartir entre los barranquilleros, que vivían amarrados al soukous, y los cartageneros que se enamoraron de los bocachiqueros, que eran los discos de ritmo mbaganga: *La Muha* (Awuthule Kancane de Mahlathini & The Mahotella Queens) y *El regalo de la niña* (Nyamphemphe de Mahlathini & The Mahotella Queens). (H. Castillo, comunicación personal, 27 de abril de 2016).

Otra práctica que permitió obtener datos para la importación de música africana y su circulación en la ciudad fue esa: la de crear rivalidades entre los dueños de los picós para que estos sirvieran de informantes de las canciones que tenían sus competidores, que consistía en la identificación de los géneros de mayor receptividad en Cartagena y Barranquilla.

Si bien Humberto Castillo es el eje central de esta investigación, se hace necesario acudir a otras voces con el fin de poder observar el escenario completo de la circulación de la música africana en Cartagena. Algunas de estas voces nos permitieron ver con claridad los espacios donde empezaban la circulación de estos ritmos, donde se comercializan los hallazgos de información que les permitiera compartirla con sus futuros clientes. Con respecto a esto, Manuel Reyes nos explica lo siguiente:

Estaba muy de moda la música africana y en el pasaje Colmenar (mercado público de Bazurto) se encontraban sin duda sus mayores distribuidores: Pilo Disco (de Wilfrido Hincapié), Rocha Disc (de Yamiro Marín) y El Flecha (de Jaime Arrieta). Estos se encontraban en una constante competencia, pues el asunto radicaba en quién tenía el disco que el otro no tenía. Yo era muy amigo de Pilo, y antes de mis viajes él siempre me decía: 'maestro, no se le olvidde traerme la música. Yo respondía: dame un nombre. Él no tenía los

nombres, pero entonces me grababa en un casete los pedacitos de las canciones que escuchaba en los picós (M. Reyes, comunicación personal, 13 de febrero de 2017).

Otras prácticas puestas en marcha en la circulación de la música africana consistían en grabar en un casete las canciones que se escuchaban en los picós. Los dueños de las discotecas grababan en casetes fragmentos de los discos que luego entregaban a los corresponsales para que estos intentaran identificar los nombres de los discos en sus viajes al exterior. Con respecto a esto, Francisco ‘Pacho’ Majón, propietario del picó ‘El Conde’, reconocido por su repertorio musical africano y tener como contacto a uno de los corresponsales pionero y con mayor renombre en Cartagena como fue el fallecido Luis Cortés, relata que:

La historia de Luis ‘Lucho’ Cortés conmigo no fue solo de negocio. Él me traía los discos, los probábamos y yo guardaba los que consideraba que eran buenos. Después los vendíamos, pero yo siempre me quedaba con uno o dos ejemplares. En una ocasión escuchamos la canción *El Ejen* (Help yourself, de Súper Negro Bantous). Guardé una copia que luego le vendí a Alejandro Marún (del picó Supersonico). En una de esa escuchamos una canción nueva (*La Marihuana*). Tenía dos ejemplares del disco y uno se lo regalé al propietario de El Solista de Barranquilla. Yo era amigo de El Solista. Éramos, en realidad, como hermanos. Entonces recuerdo que llegó Armandito Jinete, dueño del picó El Rojo, pidiéndome que le vendiera el disco de la canción *La Marihuana*. Le pregunté a Lucho: ¿Están pagado bien ese disco? Qué piensas, ¿lo vendó? y él respondió: “Véndelo, que yo lo traigo otra vez cuando me vaya”. (F. Majón, comunicación personal, 13 de octubre de 2016).

Esta anécdota nos brinda otros elementos correspondientes a esas prácticas de la circulación musical que tuvieron corresponsales picoteros diferentes a Humberto Castillo. Primero, se importaban pocas piezas musicales (no más de cinco ejemplares por cada disco y, en algunas ocasiones, se traía solo un *long play*) lo

que limitaba la propiedad de los discos a igual número de personas. Dos, luego de que un picó --en este caso 'El Conde'-- pegaba un disco, había una rotación en el gremio picotero, en especial de otra ciudad del Caribe colombiano como Barranquilla, que pagaba mucho dinero para la consecución de un LP, que permitía que el corresponsal volviera a traer más unidades de ese disco. Osmán Torregroza, corresponsal barranquillero, explica su proceso para la circulación de los discos en la costa, especialmente en Cartagena, así:

Yo armaba un viaje con uno y armaba el siguiente porque los tales discos exclusivos que uno traía eran para probar si pegaban. Traía 20 o 30 muestras que se consideraban los exclusivos. En ese tiempo se vendía el disco raspao, sin ninguna referencia. Inclusive, en los viajes, yo sacaba los discos y dejaba las caratulas en los hoteles porque 100 discos con caratulas pesaban mucho en el equipaje. Pero tenía mi libreta donde anotaba todas las referencias. A 'Jimmy Melodía' le vendía en cantidades, pero yo tenía otros clientes allá (en Cartagena). Por ejemplo, le vendía a Edilberto, que tenía tres picós: El Huracán, El Lago Azul y El Mayor; le vendía a Herrera que tenía El Diluvio; le vendía también a El Viejo, al El Bucanero; le vendía también a Pacho Majón, a Santander Iyaqui, que tenía El Gran Kid y El Ciclón; le vendía a un señor que yo creo que me dijeron que falleció que tenía un negocio de Coctel y Ostras de nombre 'Sincelejo'. Yo les vendía a todos los dueños de picós en la costa. (O. Torregroza, comunicación personal, 24 de marzo de 2017).

Por su parte, el cartagenero David Borrás recuerda cómo se estableció esa forma de circulación que tuvo a su cargo como corresponsal picotero para la importación de la música africana en los picós de Cartagena.

Me acuerdo de un viaje de vacaciones. Yo vine y traje mi montaña de casetes, grabados de las emisoras de Nueva York, mezclas de música americana (...) El señor Alberto 'Parranda' Vega, propietario del picó 'El Parrandero', que era muy amigo de la familia de mi entonces esposa, me dijo: 'Deja de estar trayéndome tanta música solle. Tráeme una música africana, salsa, una vaina pa' el picó'. Fue el primero que me insinuó que cambiará de género y que me metiera en el cuento de la música africana. Fue así como de regreso a Nueva York le envié los primero discos a 'El Parrandero' (...) Los primeros discos se los regalé. Me gustó el cuento y uno, como joven, no lo tenía como negocio: lo tenía como un *hobby*. Como dije, me gustaba la coba (alago), lo que la gente decía de mí: 'el David, el que trae la miusi exclusiva de la United, (D. Borrás, comunicación personal, 22 de marzo de 2017).

Las anécdotas contadas por los entrevistados nos dejan ver, en gran medida, las motivaciones y prácticas que utilizó Humberto Castillo y otros corresponsales para la promoción de la música del continente africano en el Caribe colombiano, pero también los circuitos geográficos para la búsqueda y fuentes musicales con el fin de obtener un catálogo sonoro amplio para la ciudad de Cartagena.

Lo presentado hasta aquí permite comprender la dinámica que impulsó la búsqueda de los ritmos africanos en parte del Caribe colombiano, con especial énfasis en la ciudad de Cartagena. El interés, entonces, por la música negra y sus raíces africanas surgen de una necesidad industrial, pero también de la búsqueda incesante de la identificación con el pasado, con lo raizal. Ante esta situación, Humberto Castillo, debido al mal momento que pasaba la empresa Felito Records, se ingenia viajar para obtener los discos exclusivos que eran de interés masivo-popular, pero sin información y sin licencias legales. Porque los picoteros y otros corresponsales guardaban celosamente la información de los discos que



importaban debido a que desechaban las carátulas o raspaban los acetatos, con el fin de dificultar su identificación y no se obtuviera una copia de este. Por último, había un nicho de mercado o interés del público cartagenero en conocer más de aquellas sonoridades debido al auge de los picós que se escuchaban en la gran mayoría de los sectores populares de la ciudad.

Es pertinente, entonces, a partir de lo anterior, preguntarse, ¿cuáles fueron los países y establecimientos de música africana considerados por Humberto Castillo Rivera como fuentes para obtener la discográfica que comercializaría en el mercado musical de Cartagena?

#### **4.1. Fuentes para la obtención de la música africana**

A través de las entrevistas a los protagonistas del movimiento y difusión de la champeta, así como la revisión de documentos, entre los se encuentran los tiquetes de aéreos, se logró realizar una relación de los 15 viajes al exterior que Humberto Castillo llevó a cabo para la obtención de las licencias de los nuevos discos que contribuyeron a la circulación del repertorio musical africano en la ciudad de Cartagena. Estos se encuentran resumidos en la siguiente tabla:

<b>Tabla N° 2. Relación se viajes Humberto Castillo y acompañantes.</b>				
<b>N°</b>	<b>Fecha</b>	<b>Destinos</b>	<b>Acompañante</b>	<b>Financiación</b>
1	2 Enero 1988	París (Francia)	Sin acompañante	Felito Records
2	3 Julio 1988	París (Francia) y Londres (Inglaterra)	Félix Butrón Jr. y Jorge 'Flaco' Ortiz	Felito Records
3	27 Febrero 1989	Paris (Francia), Lagos (Nigeria), Duala (Camerún), Kinsasa (R. D. del Congo) Johannesburgo	Raúl Avendaño	Interson

		(Sudáfrica), Río de Janeiro (Brasil)		
4	30 Octubre 1990	Madrid, París (Francia) y Londres.	Wilfrido Hincapié (El Pilo)	Sonocosta
5	14 Junio 1991	Madrid, Lisboa y Zúrich.	Sin acompañante	J. Whedeking
6	23 Julio 1993	Londres (Inglaterra) y París (Francia)	Sin acompañante	Wilfrido Hincapié (El Pilo)
7	19 Diciembre 1993	Londres (Inglaterra) y París (Francia)	Sin acompañante	Wilfrido Hincapié (El Pilo)
8	23 Enero 1994	Londres (Inglaterra), París (Francia) y Johannesburgo (Sudáfrica)	Hernán Ahumada	Sonocosta
9	6 Marzo 1994	Londres (Inglaterra) y París (Francia)	Sin acompañante	Evaristo Sánchez
10	22 Septiembre 1994	Londres (Inglaterra) y Johannesburgo (Sudáfrica)	Yamiro Marín	Yamiro Marín
11	11 Diciembre 1994	Londres (Inglaterra) y París (Francia)	Sin acompañante	Álvaro González
12	2 Abril 1995	Londres (Inglaterra), París (Francia) y Johannesburgo (Sudáfrica)	Sin acompañante	Yamiro Marín
13	7 Diciembre 1995	Londres (Inglaterra) y París (Francia)	Sin acompañante	Álvaro González y Wilfrido Hincapié (El Pilo)
14	10 Febrero 1996	Londres (Inglaterra), París (Francia) y Johannesburgo (Sudáfrica)	Álvaro González	Álvaro González
15	21 Noviembre 1996	París (Francia) y Johannesburgo (Sudáfrica)	Ubaldo Iriarte	Jesús M. Villalobos

Con respecto a los destinos europeos en la búsqueda de la obtención de las licencias de música africana, Castillo recuerda que:

El Sterns Music, un almacén de disco de Londres, vendía toda la música de los 58 países africanos. En esa época estaba realizándose la transición de la pasta (acetato) al CD, por lo que había cualquier cantidad de disco apilonados en el suelo, a menos de un dólar la unidad. Me interesaba todo lo procedente de Sudáfrica para así comprar 50 dólares. No sabía si los

discos eran buenos o malo. No importaba. Lo que verdaderamente importaba es que fueran de Sudáfrica. (H. Castillo, comunicación personal, 27 de abril de 2016).

Esta búsqueda lo llevó nuevamente al continente africano:

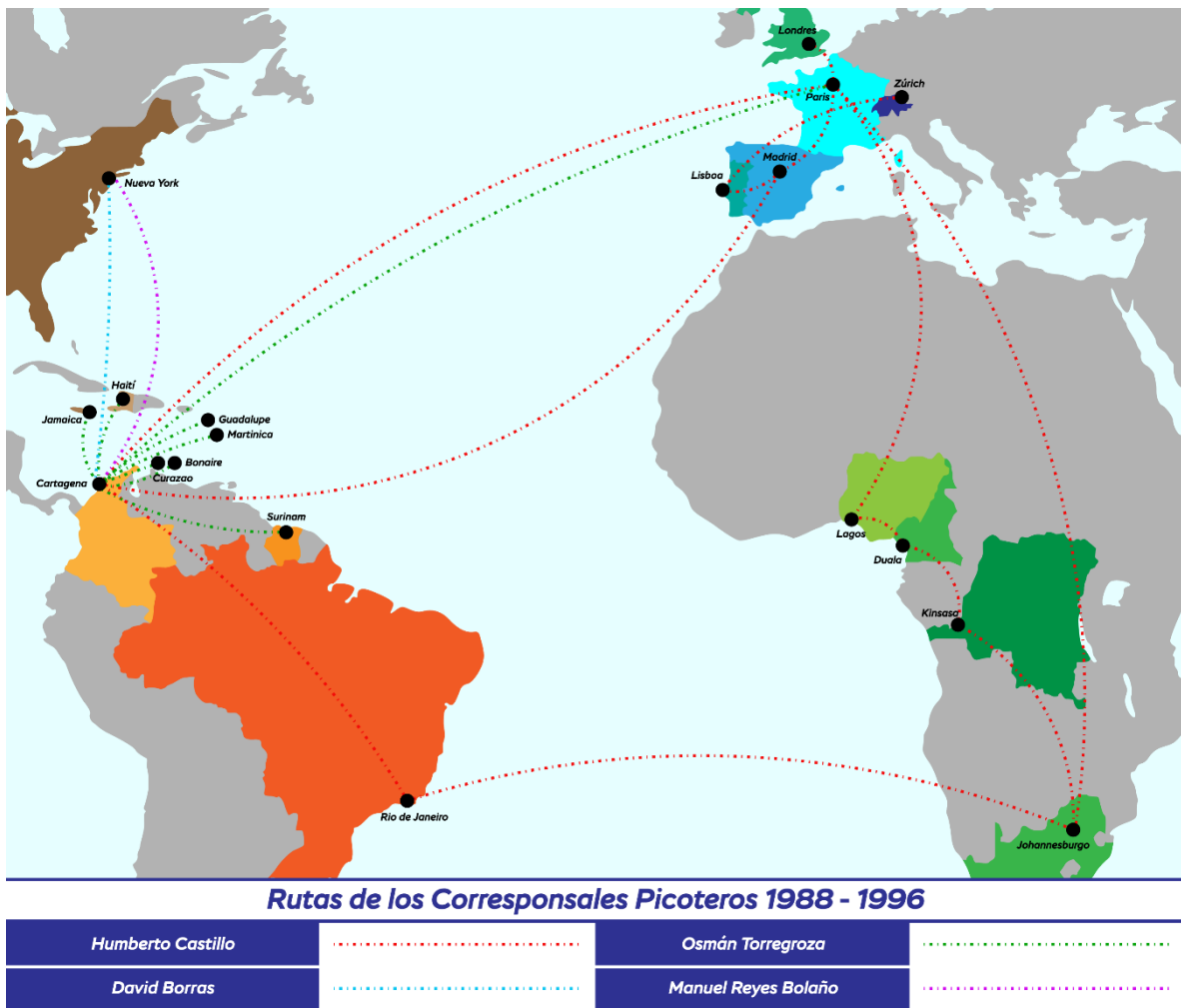
Lo único que sabía era que había una música muy importante de Nigeria, Camerún y Zaire (...). Y creo que influyó ostensiblemente que habíamos investigado mucho con los cartageneros, no solo determinados discos, sino también que los marineros traían música de Sudáfrica. Así que, cuando organizamos la gira, decidimos que debíamos ir hasta allá a comprar discos al azar, porque sabíamos que todo lo que venía de África en materia musical tenía un mercado asegurado de este lado. (H. Castillo, comunicación personal, 27 de abril de 2016).

Otros corresponsales picoteros como Osmán Torregroza, David Borrás y Manuel Reyes realizaron un sinnúmero de viajes al exterior, pero no precisaron las fechas exactas, ni facilitaron documentación como tiquetes o pasaportes. Sin embargo, sí mencionaron algunos de sus destinos:

<b>Tabla N°3. Relación de viajes de otros corresponsales picoteros</b>			
	<b>Corresponsal Picotero</b>	<b>Destinos</b>	<b>Número de viajes</b>
	Osmán Torregroza	Martinica (Isla en el Caribe integrada a Francia)	No determinados
		Guadalupe (Isla en el Caribe integrada a Francia)	
		Curazao (Isla integrada a Países Bajos)	
		Haití	
		París (Francia)	
		Surinam (antigua Guyana Holandesa)	
		Bonaire (Isla integrada a Países Bajos)	

		Jamaica	
	David Borrás	Nueva York (Estados Unidos)	No determinados
	Manuel Reyes Bolaño	Nueva York (Estados Unidos)	No determinados

El siguiente mapa ilustra de manera didáctica los recorridos realizados por los corresponsales picoterios para la adquisición de piezas sonoras que conectaron con el gusto musical de la ciudad:



Los países visitados por los corresponsales picotereros permiten asimismo ver cómo el circuito de búsqueda de la música se centró con mayor énfasis en los sitios que sirvieron de fuentes para ampliar el repertorio que circularía en los picós de la ciudad. Manuel Reyes nos relata aspectos sobre la invitación que le hizo Wilfrido Hincapié (El Pilo), dueño de una discotienda en Cartagena para investigar la procedencia de la música africana adquirida por los corresponsales picotereros que denominaban ‘caletas’.

Había gente que decía que tenían unas caletas en Nueva York, pero no se sabía el lugar exacto. Yo le decía: ‘Pilo no te preocupes: esas caletas las voy a descubrir porque mis amigos músicos africanos y caribeños viven en Nueva York. De esta manera les preguntaba sobre dónde quedaban los almacenes de música africana, y ellos decían: en Harlem. Entonces nos íbamos para Harlem. Llegábamos a African Records Center y me comentaba que el sitio era visitado también por otros colombianos. Y yo me decía: ‘Esta debe ser la caleta’. (M. Reyes, comunicación personal, 13 de febrero de 2017).13/02/2017, Cartagena.

El corresponsal picotero David Borrás, quién residió en Nueva York, referencia algunas tiendas de discos donde obtenía la música y las relaciones de amistad que generó con sus dueños para obtener preferencias.

Había una tienda en Nueva York cuyo dueño era de Sudáfrica. Se llamaba Siculo. Todavía me acuerdo de él porque era una gran persona. Me decía: ‘Voy a viajar tal día y vengo tal día’. Esto me permitía ser el primero en abrir las cajas que él traía. Recuerdo que estando en la calle 125, un sábado, conocí a un señor, africano también, que se hizo tremendo amigo mío. Él también abrió una tienda de música que llamó TundeSaba (...). Ahí conseguí el ‘Mamo Gallo (Mambo Bado, de Orchestra Makassy). Ahí llegó Chery Manguaza (Julios Lukau & Orchestre Mode Succes-Cherie Makwanz). Ahí llegó la canción ‘el Brazo Derecho’

(Súper 5 International, de Onye Oma) que fue exclusivo de 'El Conde' por muchos años. (D. Borrás, comunicación personal, 22 de marzo de 2017).

Es importante para la investigación la identificación de estas 'caletas' por el valor que tienen para los corresponsales en sus declaraciones. En las entrevistas se identificaron nombres coincidentes de las discotecas en las que fue descubierto ese mar de africanidad musical. En la revisión documental de Humberto Castillo se hallaron también tarjetas de los establecimientos visitados en Europa y África, con los que se elaboró la siguiente tabla y las concordancias de sitios mencionados por otros corresponsales como fuentes para obtener la música en el exterior.

<b>Tabla N°4. Fuentes para obtener la música en el exterior</b>			
<b>Corresponsal</b>	<b>Establecimiento</b>	<b>País/ciudad</b>	<b>Observaciones</b>
David Borrás	African Record Center Ltd	Estados Unidos, New York	
Manuel Reyes Bolaños	African Record Center Ltd	Estados Unidos, New York	
David Borrás	Tundesaba	Estados Unidos, New York	
Osmán Torregroza	Célini Disques	Francia, Martinica	
Humberto Castillo	Sonodisc	Francia, París	
Humberto Castillo	Edenways Records	Francia, París	
Humberto Castillo	Midem Organisation	Francia, París	
Humberto Castillo	Moradisc Production	Francia, París	Especialistas en discos de Antillas, Afro y Cuba
Humberto Castillo	Spirale Distribution Phonographique	Francia, París	
Humberto Castillo	Studio Aston	Francia, París	
Humberto Castillo	Rythmo – Disc (Production - Distribution)	Francia, París	Discos de Antillas, Haití, africanos, afrocubanos y latinoamericanos
Humberto Castillo	Capital Taboca CO Limited	Sudáfrica, Johannesburgo	

Humberto Castillo	Teal Trutone Music	Sudáfrica, Johannesburgo	
Humberto Castillo	Kohinoor Stores	Sudáfrica, Johannesburgo	World of Music
Humberto Castillo	Gallo Music International	Sudáfrica, Johannesburgo	
Humberto Castillo	Hit City C.C.	Sudáfrica, Johannesburgo	
Humberto Castillo	TNT Records	Sudáfrica, Johannesburgo	
Humberto Castillo	Beat Street II Music Bar	Sudáfrica, Germiston	
Humberto Castillo	Tusk Music	Sudáfrica, Johannesburgo	
Humberto Castillo	Rumba Records	Francia, París	
Humberto Castillo	Crocodisc Crocojazz	Francia, París	
Humberto Castillo	Sonima Music (Production, Distributions, Editions)	Francia, París	Gran espacio de venta de CD/K7/Video África y Caribe
Humberto Castillo	TJR Music	Francia, París	Discos Afro- Antillas en CD, K7 Video
Humberto Castillo	Disc Inter	Francia, París	Discos Antillas, Haití, Latinos y Africanos
Humberto Castillo	TAT Audio-Visual	Francia, París	CD-Cassettes
Humberto Castillo	Alain Kounkou Productions		
Humberto Castillo	Afric Music	Francia, París	Discos africanos, afro-cubanos y de las Antillas
Humberto Castillo	AIR B. Mas Production	Francia, París	
Humberto Castillo	Distribution Debs Music	Francia, París	Antillas - África
Humberto Castillo	Sterns Music	Inglaterra, Londres	

Los resultados de los archivos y diálogos evidencian la relevancia de estas fuentes o 'caletas' para los corresponsales picoteros, ya que ahí descubrieron los disco que luego se convertirían en éxitos musicales en los picós de Cartagena. Lo anterior

lleva a la pregunta: ¿Cuál fue la compilación de canciones africanas que se divulgó por mediación de los corresponsales picoteros y, en especial, de Humberto Castillo en la ciudad de Cartagena? Con lo que se responde otro objetivo específico de la investigación.

#### **4.2. Música africana en circulación**

Uno de los elementos que impulsó a los corresponsales picotero fue la búsqueda de una canción específica y el interés por el público picotero al escucharla en un picó como 'exclusiva'. Es decir, debía tener las características de ser una primicia musical africana. Esto alimentaba en los dueños de las máquinas de sonidos la necesidad de actualizar constantemente su repertorio con el fin de brindar a los espectadores nuevas canciones. Sobre los éxitos importados por cada uno de los corresponsales para su difusión en la Ciudad Heroica, los mecanismos de identificación de las canciones por los entrevistados fue el llamado 'piconema', que se conceptualizó en la sección de revisión de literatura como un renombre o bautizo por parte del público picotero a un disco determinado. La información encontrada para el caso de estudio con el corresponsal Humberto Castillo fue la reseñada en la etiqueta de la empresa 'Sonocosta', que contiene los datos de las producciones de los vinilos que eran enviados por Castillo a través de cada una de las industrias fonográficas para las que trabajó y contenía los detalles como título, intérprete, país, sello, referencia, marca, R.P.M (revolución por minuto), y quién programó la producción. Señalaba también los contenidos de los lados A y B que incluían los nombres de las canciones, sus intérpretes, autores, ritmos y editoras. Al final, un espacio dedicado al número de ejemplares y observaciones generales. Se



encontraron 39 archivos de etiquetas (ver anexo #8.5) correspondientes al periodo 1988-1995, que pueden dar respuesta a las canciones de la música africana divulgadas por intermediación del corresponsal picotero Humberto Castillo en Cartagena:

<b>Tabla N°5. Música importada por Humberto Castillo</b>				
<b>Nombre</b>	<b>Piconema</b>	<b>Interprete</b>	<b>País</b>	<b>Fecha</b>
Súper K	El Tren	Diblo Dibala y el Grupo Loketo	Congo	14-07-1988
María Theresa	María Teresa	Bumba Massa	Congo	14-07-1988
O nager	El Enano	Pépé Kallé	Congo	14-07-1988
Nibe	El Buey # 2	Zaiko Langa Langa	Congo	14-07-1988
Motindo	Bonané	Charlston Marquis		14-07-1988
An nou swe		Frederic Caracas	Guadalupe	26 – 01 - 1988
Zouk Zombi		Frederic Caracas	Guadalupe	26 – 01 - 1988
Triss		Frederic Caracas	Guadalupe	26 – 01 - 1988
Ka ou Fe		Charles Maurinier	Francia	26 – 01 - 1988
Dynamic Afro Soukous	El Satélite	Tchico Tchicaya	Congo	18 – 01 - 1988
Princesse Maguy		Tchico Tchicaya	Congo	18 – 01 - 1988
Sentiment Awa	El Japonés	Zaiko Langa-Langa	Congo	18 – 01 - 1988
Adeve		Bod Guibert	Martinica	18 – 01 - 1988
Coulou Cou Cou	El Culucucú	Bod Guibert	Martinica	18 – 01 - 1988
Suzanna		Peter Mpouly	Camerún – Bonaire	26 – 02 – 1988
África		Peter Mpouly	Camerún – Bonaire	26 – 02 – 1988
Romeo Na Julietta		Peter Mpouly	Camerún – Bonaire	26 – 02 – 1988

Bula		Mighty Dow	San Martín	04 – 04 – 1988
Suke		Mighty Dow	San Marín	04 – 04 – 1988
St. Marteen Style		Mighty Dow	San Martín	04 – 04 – 1988
Jawaani		Trafassi	Surinam	09 – 03 – 1988
Oh Oh Tonight		Trafassi	Surinam	09 – 03 – 1988
Zanga Bidouwa		Golden Sounds	Camerún	05 – 08 – 1988
Tromper Tromper		Golden Sounds	Camerún	05 – 08 – 1988
Casque Colonial	Zangalewa	Golden Sounds	Camerún	05 – 08 – 1988
This World		Golden Sounds	Camerún	05 – 08 – 1988
Dhai Din Na Jawani Naal Chaldi	El Giovanni # 2	Trafassi	Surinam	21 – 07 – 1988
Maguy La Matiniguise	Satélite No. 2	Denis Loubassou		21 – 07 – 1988
Cherle Coco	El Coco	Daouda		21 – 07 – 1988
Chaader Beechawood	Garrapata	Trafassi	Surinam	21 – 07 – 1988
Monga Nga	La Burundanga	Kass Kass		21 – 07 – 1988
Makwandungu	(Pablo Le Pega A Pablo)	Bopol Mansiamina	Congo	21 – 09 - 1989
Maria José	María José	Lokassa Ya Mbongo	Congo	21 – 09 - 1989
Mwen Ke Devire	El Machetazo	Eric Brouta Experience 7		30 – 09 - 1989
Cherie Ye	La Peluca	Sakis y su orquesta		30 – 09 - 1989
Vie Ya Moto	El Cheque	Empire Bakuba	Zaire (Congo)	30 – 09 - 1989
Kiti Ya Fula Fula	La Llorona	Empire Bakuba	Zaire (Congo)	30 – 09 - 1989
Wengele		Bod Guibert		30 – 09 - 1989
Messieurs Les Jurés	La Caída	Emy Laskin Ngomateke		30 – 09 - 1989

Rood Kapje	El Happy	Trafassi	Suriman	30 – 09 – 1989
Mohe	La Ensalada	Sam Fan Thomas	Camerún	23 – 01-1989
Mr. Sho	El Zombi	Souskay		23 – 01-1989
Juluka (Ibhola Lethu)	Jovani Regue	Juluka		23 – 01-1989
Moniamina	Marco Polo	Zaiko Langa Langa	Congo	23 – 01-1989
Livre D'Or	Show The Cheque	Papy Tex con Empire Bakuba	Zaire (Congo)	23 – 01-1989
Mis Africa	El Enano 2	Empire Bakuba Du Grand Pepe Kalle	Zaire (Congo)	23 – 01-1989
Mobomano	La Llorona	L' Empire Bakuba	Zaire (Congo)	23 – 01-1989
Zouke-Zouke	El Bailarín	L' Empire Bakuba	Zaire (Congo)	23 – 01-1989
Tushauriane	Marceline # 2	Simba wanyika	Kenya	05 – 01-1989
Moyibi		Pepe Kallé & Nyboma	Congo	05 – 01-1989
Trouble musa ukungilandela	La Ensalada	Juluca band	Sudáfrica	05 – 01-1989
Mambo Bado	Mamogallo	T. Asossa-Makassy	Tanzania	05 – 10-1988
Haria	El Area	Mav Cacharel	Congo	08– 11- 1988
Selomo Ke Motjhonoke	La Atarraya#2	Sheshwe		08– 11- 1988
Eki Original	El Serrucho	Lutchiana Mobulu Le Cobra	Congo	25 - 11 – 1990
Kin Night		Dally Kimoko Et Soukous Stars	Congo	
La Jeunesse	El Fuede	Master Mwana		
Abrentsie	El Enguayabao	Gyedu Blay Ambolley	Congo	
Celio	La Mula	Choco Stars		
La Vie Est Belle	Capataz Remix	Papa Wemba		
Nairobi Night	Yeye Remix	Et. Sokous Stars		
Dansez	El Borracho	Lutchiana – Soukous Masters		28 – 02 – 1991

Extra Ball	Pepe	Loketo		28 – 02 – 1991
Tassawa Ley	Extraditable	Tassa		28 – 02 – 1991
Kokito	El Hijo de Sabina	Ikenga Su Per Stars		1991
Kakene Chukwo	El Bota Cerveza	International Band Of Nigeria	Nigeria	1991
Autoroute	Palenque #2	Freddy De Majunga		20 – 06 – 1991
Do Wah Nanny	El Atraco	Kalyan		20 – 06 – 1991
Let'S Go	El Partio	Muyei Power		20 – 06 – 1991
Isono	La Arepa	Sipho Mchunu		20 – 06 – 1991
Ndodada Ne Zimbabwe	Los Tambores	Jonah Moyo		06 – 05 - 1991
Sophie	El Joe	Charles Kalenga		06 – 05 - 1991
Duniya	El Bazuco	Yondo Sister Sou Kous Sars		06 – 05 - 1991
Mageyo	El Borracho	Empire Bakuba		06 – 05 - 1991
Nicole Saar	El Misil	Geo Bilongo		06 – 05 - 1991
Misiani	San Martin	Shirati Jazz		20 – 08 – 1991
Adam Et Eve	Rebote	Prince Nico & Rocafil Jazz	Nigeria	20 – 08 – 1991
Je Suis Occup���	La Cachiporra	Abeti		13 – 09 – 1991
Get Togeher	La Papaya	African Vibrations		13 – 09 – 1991
Loubard	El Ahogao	Woya		13 – 09 – 1991
Helene	El Cario	Les- Coeurs- Brises		13 – 09 – 1991
Sashakille	Sacrilegio	Stars Of Soweto		09 – 10 – 1991
Nady Blonde	La Lengua	N'Gouma Lokito		09 – 10 – 1991
Candle Phandla	La Quinceañera	Amalia kids		05 – 01 – 1996

Cassar La Baraque	La Polvorosa	Petit Makambo		05 – 01 – 1996
Nalala Naloto	Wazza Wazza	Modeste Mwande		05 – 01 – 1996
Yokolono	El Noticiero de las 7	Zimbabwe Bands	Zimbabwe	05 – 01 – 1996
Thula Mama	La Chula	Lina Khama		20 – 10-1995
Sengiyakweseba	Las Caricias	Abangani		20 – 10-1995
Fantastic Mokondo	La Checa	Alain Kounkou		20 – 10-1995
Mayele Humba	El Violador	Leah Baloya		20 – 10-1995
Hello Hello	La Computadora	Mose Fan Fan		20 – 10-1995
Nsangu Zimuangane	El mea mea	4 Etoiles	Congo	15 – 09 – 1995
Mimi Tenkole	Cartagena te quiero	4 Etoiles	Congo	15 – 09 – 1995
Ambiances	El Fiscal	Guy Lobe		01 – 08 - 1995
Dai Ndiine	El Sabio	Oliver Mtukudzi	Zimbabwe	01 – 08 - 1995
Nea Abe Beto	El Travieso	Eric Agyeman		01 – 08 - 1995
Ana Awaco	El Cadenero	Oriental Brothers	Nigeria	14 – 07 – 1995
Umquombothi	Congo Rochero	Yvonne Chaca Chaca		14 – 07 – 1995
Soukous Bouger	La Carpeta Jaquilla	Jolino		14 – 07 – 1995
Trisbalism	Mago Parrandero	Prince Nico – Rocafil Jazz	Nigeria	14 – 07 – 1995
Ndakwa Njalo	La trombosis	Shoe Laces		14 – 07 – 1995
Jalouise	Trabalengua	Bopol Mansiamina	Congo	01 – 06 – 1995
Nyamphephe	El Regalo de la Niña	Mahlathini & Mahotella Queen	Sudáfrica	01 – 06 – 1995
Corrige	El Burlón	Loui Ranking		14 – 05 – 1995
Jive Soweto	El Rey David	Sipho Hotstix Mabuse	Sudáfrica	14 – 05 – 1995

Mahbomabaji	Mapache	Mahlathini & Mahotella Queens	Sudáfrica	05 – 03-1995
Kin E. Bouge	Morocho Palenquero	Orchestre Wenge Musica		05 – 03-1995
Ebouka	Correcaminos	African Soukous		
Don't Brother Me	La Princesa	B.B. Plays Internacional		
Nzorombe	La Marimonda	Gloria Tukhadio		
Bombshell	La Propia Burla	Loui Ranking		
Ngaze Nga Guca	La Cuca	The Crackers		
Tour a Tour	El Acelerado	Shimita Et Kin Stars		20 - 01 – 1995
Mejele	Mercedes	Fefe David Diambouana		20 - 01 – 1995
Bayangena	La Ballena	Dr. Victor Khojane		20 - 01 – 1995
Makwandugu	Pablo con Pabla	Bopol Mansiamina	Congo	1994
Choise	La Putería	Bopol Mansiamina	Congo	1994
Afrinigth	La Guaya	Bopol Mansiamina	Congo	1994
Pitie Je Veux	Salut – Salut	Bopol Mansiamina	Congo	1994
Afric Ambiance	La Botella	Bopol Mansiamina	Congo	1994
Vholangwana	Policía	The Dalom Kids		21 – 10 – 1994
Jane	La Mascota	Girlie		21 – 10 – 1994
Amalombo	Pollitos	Ikhansele No – Jbc		21 – 10 – 1994
Wo Tiyisela	La Quincena	Obed N. Gobeni		21 – 10 – 1994
Tolo	Rompe Visa	Girlie		06 – 10 – 1994
Lilyne	La Pecosá	Geo Bilongo – K. Bellow	Congo	18 – 03 - 1994
Nostalgie	Chupasangre	Geo Bilongo	Congo	18 – 03 - 1994
Lisan O Trio	Tijera Arroyadora	Zaiko Langa		18 – 03 - 1994

Santa María	El Pimpollo	Alvaro Defao		18 – 03 – 1994
Omoiseke	La Sirena	Nyamweri Band		16 -12 – 1992
Papa Bonheur	La Camisa del Conde	Koffi Olomide		16 -12 – 1992
Just a Little Bit	Las Palmitas	Ed Watson – Lord Kitchener		06 – 09 – 1992
Simayala	La Taquillera	Kenya Partout		06 – 09 – 1992
Oliver In Usa	El Peo	Oliver de Coque		06 – 09 – 1992
Mbitsi	El Nato	J. j. Chauke Et Tiyimeleni Young Sisters		06 – 09 – 1992
Ndatambura	Paco	Zimbabwe Frontline	Zimbabwe	1992
Solitude	Pambele	Nimon Toki Lala		1992
Degat Material	Palenque Palenque	Freddy de Majunga		
Ndeko Ya Samuel	Chambacú	Tshala Muana		
Umasihlalisane	El Encuero	Mahlathini – Mahotellla Queens	Sudáfrica	25 – 11- 1991
Kembe	El Pito	Freddy De Majunga		25 – 11- 1991
Pas de Contact	El Gamin	4 Etoiles	Congo	13 - 01 - 1993

Por su parte, David Borrás jugó también un papel transcendental para la circulación de música africana en la ciudad, ya que siendo residente en Estados Unidos enviaba música a los picós El Parrandero y El Sabor Estéreo. De regreso al país, creó ‘El Pioneer’, un pico que tenía para competir a gran escala con las otras máquinas de sonido de Cartagena y Barranquilla. En entrevista aseguró haber importado miles de canciones, destacando las más populares, reseñadas en su primer long play ‘*Y llegó la nave espacial con el invento*’ (ver anexo #8.7). La tabla lo resume así:

Tabla N° 6. **Música Importada por David Borrás**

<b>Música Importada por David Borrás</b>			
<b>Nombre</b>	<b>Piconema</b>	<b>Interprete</b>	<b>País</b>
Mambo Bado	Mamo Gallo	Makassy Orchestra	Tanzania
Mulamu	La Maleta	Shalawambe	Zambia
Samora Machel	El Mico de la Salsa	Shalawambe	Zambia
I Go Manaje The One I Get	El Alboroto en Nariño	Kabaka International Guitar Band	Nigeria
Matombazane	La Canasta de Jordán	Soul Brothers	Sudáfrica
Umquombothi	Congo Rochero	Yvonne Chaca Chaca	Sudáfrica
Wabi	El agite en la loma	Clan Langa Langa	Congo
Marie José	María José	Lokassa Ya Mbongo	Congo
Workey Workey	El Guachy	Burning Flames	Antigua de St. John
Fidjos D' Africa	La bolsa	Conjunto Cretcheu	
Umasihlalisane	El encuero	Mahlathini and The Mahotella Queens	Sudáfrica
Jive Soweto	Rey David	Sipho 'Hotstix' Mabuse	Sudáfrica
Ka Batla Ke Shoa	La Atarraya	Ruthla Masupha	Sudáfrica

El corresponsal picotero Osmán Torregroza, de Barranquilla, también influyó en la importación y circulación de música para Cartagena, vendiendo un sinnúmero de producciones a diferentes picós. Actualmente llevó a cabo la compilación seis volúmenes en formato CD (ver anexo #8.6) con cada una de las canciones que introdujo a Colombia. En este sentido, no se ha podido determinar con exactitud las fechas ni los primeros discos en programarse como éxitos en el Corralito de Piedra,



pero es valioso mencionar cada uno de los temas porque son reconocidos por parte del público picotero en todas las ciudades del Caribe colombiano:

<b>Tabla N°7. Música Importada por Osman Torregroza</b>			
<b>Nombre</b>	<b>Piconema</b>	<b>Interprete</b>	<b>País</b>
	Yolumo Calabasse	Sheu Sheu	Haití
Pan En Tchou A Pan	La Palabra	Les Voltages 8	Francia
Koy Rabory	Koy Rabory	Orquesta Boncana	
Go Go	Canción Gogo	The Drayton Two	Barbados
	Iso Iso	Ti Emelie	
Ziglibithy	El Tigre	Ernesto Djedje	
	Tu son	Miriam Makeba	Sudáfrica
Oh Dear Jesus!	El Abuelito	Kabaka International Guitar Band	Costa de Marfil
	El Congo	Voudu de Haiti	
	La Pipona	Zulu Zulu	
L' Horoscope	El Horóscopo	Henri Debs	Guadalupe
Aki special	El A quién	Prince nico mbarga	Nigeria
	Voy pa Mayari	Compay Segundo	
	La Lana	Folclor de Surinam	Surinam
Aluminium Creve	El Aluminio	Tropical Combo De Ti Jacques	
Messieu Mesdames	Missimidan	Ti Celeste	Guadalupe
	Cachita	Carlos Barberia	
	Descarga Boncana	Orquesta Boncana	
	Bicicleta	Bitin Zimbi	
Respete Do	El Tetero	Rodríguez Miller	Haití
	Samboyaya	Jardín de Guinea	
	Loro	Gemelos de África	

L' Évangile	El Evangelio	Les Shieu Shieu	Haití
	La Pitica	Robet Lonson	
	Iyoe Mama	Abeti	
From Congo to Nigeria	Chucha Buena	Lolo Lolitta, Tchico Pambou Tchicaya	Congo & Nigeria
	El Testamento	Marcham	
	Las Palmitas	Ed. Watson	
	La Lana # 2	Folclor de Surinam	Surinam
	El Bumper to Bumper	Erik Bardon	
	Swet African	Folclor de Martinica	Martinica
Lina	Lina	Ti Paris	Haití
	El Telefonito	Rudy Plate	
Nostalgie	Los Pelaitos	Lita Bembo (Orchestre Stukas)	Zaire (Congo)
	Rosalía	Carlos Rosalia	
Ajacio	Agazo	Les Voltages 8	Francia
	Son de la Loma	Boy Dap	
	El 77	Double R de Curazao	Curazao
S. Ogiro	Rastrillo Rebolero	Do 7 Band	Kenia
	El Calderito	Orquesta Boncana	
African Lady	African Lady	Sooliman E. Rogie	Sierra Leona
	Mami voy yo	Dadaly de Aruba	
	Mi banana	La Fuerza Latina	
	Nativo Bongo	La Nueva Fuerza	
	Hippy Mambo Jazz	Feccos Combo	Curazao
	Chacaron	African System Orchestra	Camerún-Nigeria
	Mana Mana	Super Combo Kastaner	
	Aquí Estoy	Los Embasadores	
	El Bataclan	Les Voltages 8	Francia

Amampondo	Amapondo	Miriam Makeba	Sudáfrica
	La Polea	Robert Lonson	
	El Chiguagua	Boyoyo Boy	
	Oh Jan Love	Folclor de Jamaica	Jamaica
	La Cumbia Africana	Folclor Nak	
Rekpete	El Perrito	Hugh Masekela	Sudáfrica
Soffry Catch Monkey	La Negrita Soffy	Ikenga Super Stars	Nigeria
	Tres lindas Cubanas	Pedro de Pestre	
Aweinse	Awisema	Les Rapaces	Martinica
	Umbayao	Marchan	
Azon´Kplon Dou Nide	El Toro	Kplon Dounide (Gnonnas Pedro)	Benin
	La Arepa	Korin Kora	
	Tumbele	Combo Moderno	
La Sirène	La Torta	Gardner Lalenne And Les Loups Noirs (Los lobos negros)	Haití
Say I Love You	I You Sey	Eddy Grant	Guayana
	Mamei	Rico Jazz	
	La Cobra	Cheyka Rubidica	
Bassoue	El Sastre	Les Rapaces	Francia
	Movi on	African People	
Simadan Di Bonaire	Simadan de Bonaire	Topoico Bonariano	Bonaire
Kokro-Ko (Hide And Seek)	Maplenton	The Actions Soweto	Francia
	Alma	The Drayton Two	
	El Pasito de la Birijagua	Grupo Boncada	
Music Line	Cima Cima	Prince Nico Mbarga Rocafil Jazz	Nigeria
	Naselina	Pepe Kalle	
Dhai Dhin Na Jawani	El Giovanni	Trafassi	Suriman

	Carnaval en la calle Polka	Mandrill	
	A mí qué	Carlos Barberia	
	La Cantimplora	Victor Walfo	
Hello Africa	Hello Africa	Eddy Gran	Guayana
Bataclan	El Bataclan	Les Voltages 8	Francia
	El Pompi	Folclor de Jamaica	
	Valor	La Perfecta	
	Tamba	David Martéal	
Pole Mze	Pole Muze	Miriam Makeba	Sudáfrica
	R – 75	Orquesta Boncana	
Anavdhou	El Arabe	Groupe Afous	Argelia
Bikoko	Cocoye	African System Orchestra	Camerún-Nigeria
	Montunero De Gao	The Moncana	
	Rosalía (Vocal)	Carlos Barberia	
	Qui Parle Francis	Compay Segundo	
	Descargas Feccos	Feccos Combo	Curazao
	Gozala	Orquesta Fraternal	
	So so Mina Tire	Twinky Star	
Mu Yama Muyeí	El Nato gago	Big Fayia Sierra Leone Military Band	Sierra Leona
	Rastrillo Sentimental	Oriental Brothers International	Nigeria
	Shampoo	Exuma	

Esta síntesis permitió identificar las canciones que Castillo, al igual que sus pares, introdujeron al mercado para su difusión en Cartagena y la costa norte colombiana. Lo anterior llevó necesariamente a la pregunta ¿qué escenarios sirvieron para la difusión de la música africana importada por el corresponsal picotero Humberto Castillo Rivera en Cartagena?

### 4.3 Escenarios de circulación musical africana en Cartagena

Al llegar a Cartagena, la música africana era distribuida entre los picós, que hacían posible su circulación. Estas nuevas piezas se ponían a consideración del público rumbero. En este sentido, los picós se constituyeron sin duda en las herramientas más relevantes en la difusión de los ritmos, tanto como los corresponsales encargado de surtir de discos y los programadores de la música. La tabla siguiente permite ver la relación entre los picós, propietarios, sectores y sus respectivos corresponsales:

<b>Tabla N°8. Relación de picós y corresponsales</b>				
<b>N°</b>	<b>Nombre del picó</b>	<b>Barrio</b>	<b>Propietario del picó</b>	<b>Corresponsal picotero</b>
1	El Isleño	Nariño	Idelfonso Miranda	
2	El Conde	Manga	Francisco Manjón	Luis Cortés – David Borrás
3	La Tv del Mata	La Esperanza	José Mata	
4	La Clave de Oro	La Quinta	José Blanco ‘Garner’	
5	La Fania	La Candelaria	Jorge Ortiz	Jorge Ortiz y Humberto Castillo
6	El Parrandero	Barrio Chino	Alberto Vega	David Borrás
7	La Flor del Mango	Chambacú	Wilfrido	
8	El Huracán	San Diego	Heriberto Beltrán	Osmán Torregroza
9	El Diluvio	Chambacú	Héctor Herrera	Osmán Torregroza
10	El Sabor Stereo	Torices	Santander Ríos	David Borrás

11	El Rey de Rocha	La María	Ángela Arias	Humberto Castillo
12	El Viejo		Rafael Alberto	Osmán Torregroza
13	Mensajero	La Quinta		
14	Supersónico	Manga	Alejandro Marún	Osmán Torregroza
15	El Gran David	La Quinta	David Matos	
16	El Misterioso		Jorge Sánchez	
17	El Gran Tony	Blas de Lezo	Antonio Pupo	
18	El Timbalero	Lo Amador	Walberto Julio	
19	El Bello	Las Delicias	Atiar Caicedo	
20	La Radiola del Perro	El Líbano	Jesús M Villalobos L	Humberto Castillo
21	El Diamante		Orlando García	
22	El Gran Torres	Torices	Manuel Torres Orozco	
23	El Nunca Es Tarde		Concepción Valenzuela	
24	El Abuelo	La Esperanza	Wilfrido Vega	
25	El Gran Kid		Santander Daquin	Osmán Torregroza
26	El Watusy	Torices	Geronimo Acosta	
27	El Famoso	San Francisco	Rito Pérez	
28	El Lore		Lorenzo Polo	
29	El Ciclón	Chambacú	Santander Daquin	Osmán Torregroza - Luis Cortés
30	El Bravo Fajardo	La Esperanza	José Fajardo	
31	El Perro	Líbano	Jesús M. Villalobos L	Humberto Castillo
32	El Latino	Olaya Herrera	Manuel Cárdenas 'Sincelejo'	Osmán Torregroza
33	El Antillano	Nariño	Catalino Herrera	
34	El Sammy	Manga		
35	Lago Azul	Mercado público de Arsenal	Heriberto Beltrán	Osmán Torregroza
36	El Pupy		'Jimmy Melodía'	'Jimmy Melodía'
37	El Freddy	Caño del Loro	Socorrito	
38	La Móvil	Manga	Mincho Herrera	
39	El Calamary	Torices		

Era tan importante el repertorio musical que el público asistía exclusivamente a los eventos picoteros solo para escuchar las canciones africanas de su preferencia que difundían estas máquinas de sonidos. Incluso, los cantantes de la época llevaban a estas fiestas unas enormes grabadoras, que alzaban por encima de la

muchedumbre, para dejar plasmadas en casetes las canciones de moda para luego aprendérselas y cantarlas en sus propias presentaciones. Moisés De la Cruz, manager de Viviano Torres (Anne Swing), cantante precursor de champeta, comenta sobre los inicios de esta práctica:

Viviano iba a los eventos picotereros con una grabadora, las plasmaba en los casetes y se aprendía esas canciones en lenguas africanas. Él tenía una grabadora que llevaba a todos esos eventos y cada vez que sonaba un disco lo dejaba grababa. Se aprendía --quién sabe cómo— cada una de las canciones y la gente al escuchárselas cantar en sus conciertos, decía: ‘Él es el que canta esa vaina’. (M. De La Cruz, comunicación personal, 09 de marzo de 2017).

Luis Alfredo Torres, más conocido como Louis Towers o El Razt’, colega y coterráneo palenquero de Viviano, explica esta práctica:

En Viviano está el inicio de la champeta, cantando los cover africanos. Su éxito vino de la mano de esta práctica de grabar y cantar las canciones de los músicos africanos (...). Incluso Moisés De La Cruz tuvo el atrevimiento de decir que Viviano hablaba siete lenguas porque interpretaba todas las canciones africanas del momento. (L. Torres, comunicación personal, 18 de julio de 2017).

Estos eventos picotereros se convirtieron en los escenarios de acercamiento y circulación musical de los temas africanos que importaban los corresponsales, y eran aprovechados por los músicos locales de la época (como es el caso de Viviano) para aprenderse las letras y los ritmos y luego interpretarlas ante el público. Para

ese entonces existían sitios de esparcimiento, multitudinarios, donde se presentaban los picós.

Anselmo Gómez, empresario de bailes con picós, explica el desarrollo de este tipo de eventos así:

Fue la época maravillosa del fortalecimiento de la música a través de los centros sociales y clubes, no solo del género salsa sino también de varios ritmos musicales, incluyendo el vallenato, o por lo menos de los vallenatos salseros que tocaba Alfredo Gutiérrez, Aníbal Velásquez, los mismos Corralejos de Majagual, permeados por la influencia de la música africana y los ritmos haitianos (...). En cualquier barrio de Cartagena había un centro social que, a veces, no le decían propiamente centro social, sino asociación de amigos. Se inventaban cualquier novedad para agruparse en torno a la parrilla musical de la época. (A. Gómez, comunicación personal, 20 de octubre de 2016).

Al preguntárseles a los entrevistados sobre los clubes sociales en los que era recurrente la contratación de los picós para llevar a cabo sus programaciones musicales, obtuvimos como resultado el siguiente listado:

<b>Tabla N°9. Relación de sitios donde tocaban los picós en Cartagena</b>	
<b>Nombre</b>	<b>Ubicación</b>
Teatro Colonial	La Quinta
La casa de Rodrigo Valdez	Torices
La Subway	La Quinta
Club Los Caballeros	Torices
La Casa Rosada	Olaya Herrera
La Dinámica	Olaya Herrera
El Club Juanipa	Torices
Club Libertad	Pie del Cerro
La casa de Bernardo Caraballo	Torices
Club La Igualdad	
Club Social Los Dandy	
Club Social Los Guajiros	Canapote
La Ceiba	Barrio España



Así mismo, se definieron otros escenarios propicios para la difusión de la música africana como fueron algunas discotiendas, espacios que sirvieron para poner en circulación los discos importados. Estos establecimientos eran, por lo general, propiedad de algunos promotores de música como Wilfrido ‘El Pilo’ Hincapié, quien viajó a Madrid (España), París (Francia) y Londres (Inglaterra) en la década del noventa; Yamiro Marín, quien recorrió Inglaterra y Sudáfrica en la misma década. Ellos acompañaron a Humberto Castillo con el fin de ampliar el catálogo musical y comercializarlo en la ciudad. Al preguntárseles sobre las discotiendas y las ventas de discos, tanto en Cartagena como en Barranquilla, se obtuvo como resultado la siguiente relación:

<b>Tabla N° 10. Relación de Tiendas de ventas de discos en Cartagena y Barranquilla</b>			
<b>Nombre de la Tienda</b>	<b>Propietario</b>	<b>Ubicación</b>	<b>Observaciones</b>
Pilo Discos	Wilfrido Hincapié Taborda ‘El Pilo’	Centro Calle de y Colonial (Mercado de Bazurto)	Tienda para adquirir discos africanos
David Records	David Borrás	Colonial (Mercado de Bazurto)	Tienda para adquirir discos africanos
Rocha Disc	Yamiro Marín	Colonial (Mercado de Bazurto)	Tienda para adquirir discos africanos
El Flecha Records	Jaime Arrieta ‘El Flecha’	Colonial (Mercado de Bazurto)	Tienda para adquirir discos africanos
Rincón Musical	Jimmy ‘Melodía’ Fontalvo	Colonial (Mercado de Bazurto)	Tienda para adquirir discos africanos
Discolombia	Felito Records	Cl. 36 #40-17 (Barranquilla)	Tienda para adquirir discos africanos licenciados por Felito Records

Discolandia	José Arizmendi	Calle 38 con Cr 43 (Barranquilla)	Tienda para adquirir discos africanos
Discos Tropical	Emilio Fortou	Vía 40 (Barranquilla)	Fábrica de reproducción de Long Play de música africana por parte de Jimmy 'Melodía' Fontalvo
Discos Victoria	Hermanos Otoniel y Saúl Cardona Urán	Carrera 52 No. 25-144 (Medellín)	Fábrica de reproducción de Long Play de música africana por parte de Humberto Castillo

Las discotiemendas eran, pues, la oportunidad que tenía el público para obtener una copia de la programación musical y conocer a los artistas que orbitaban el ámbito picotero y así poder escucharlos y verlos. Los medios de comunicación, especialmente la radio, fueron otros espacios (más impersonales) de circulación musical africana. Al respecto, Luis Alfredo Torres, dijo:

Existían emisoras como Fuentes y Bahía. Todas eran a.m. y eran tremendamente exitosas. Mañe Vargas, por ejemplo, tuvo en 1975 un programa radial que fue el primero en llevar la música africana de picó a las ondas radiales (L. Torres, comunicación personal, 18 de julio de 2017).

<b>Tabla N°11. Relación programas de radios con programación de música africana y picotera</b>	
<b>Nombre</b>	<b>Periodista</b>
El Clan de la Salsa	Mañe Vargas
Cita con la Salsa	Joaquín "Joaco" Puella

FaranduCaribe, MusiCaribe, Caribeson, Arriba Caribeño, África Caribe y Son y Karibe Total	Manuel Reyes Bolaño
---	---------------------

Recuerdo haberle dicho a don Alberto Díaz Mejía, gerente de Radio Miramar, vamos a traer aquí a los picós. Y él, jocosamente, respondió: ‘¡Qué! ¿Me vas a traer los picós aquí?’ No, don Alberto, le dije para tranquilizarlo, la música de los picós. ‘Usted si cree que eso sí le va a dar resultado’, replicó. ‘Claro, le respondí, porque yo conozco a todos los picoteros’. Fue así como hablé con todos los dueños picós. Ellos me colaboraron y empecé a desarrollar mi programa con música picotera (M. Vargas, comunicación personal, 20 de octubre de 2016).

El testimonio de Manuel ‘Mañe’ Vargas Caballero evidencia las relaciones profesionales y personales que los comunicadores sociales tenían con la escena picotera. Es decir, había una interacción entre el mundo picotero y la radio, donde esta última era abastecida por el gusto barrial, representado musicalmente por los ritmos africanos de la época.

El Festival Internacional de Música del Caribe fue, en este sentido, un escenario que hizo posible, por primera vez, la llegada a Colombia de artistas y músicos provenientes de África y del Caribe. Durante la revisión documental se encontró la relación de la oferta musical presente en el Festival Internacional de Música del Caribe 1982-1996 que permitió, con la presentación de artistas internacionales, la circulación de este tipo de contenidos musicales y culturales.

<p>Tabla Nº 12 - Relación de oferta musical Caribe y africana presente en el Festival Internacional de Música del Caribe 1982 – 1996. Fuentes: Archivo Histórico de Cartagena y archivo periódico El Universal.</p>
---

<p><b>I Festival Internacional de Música del Caribe 1982</b></p>
--

Nº	Grupo musical/artista	Género Musical	País
	Trova de Haití	Compás	Haití
	Fredie Mc Gregor	Reggae	Jamaica
	Milo & Kings	Calypso	St. Thomas
<b>II Festival de Música del Caribe 1983</b>			
	Les Malavois	Calypso	Martinica
	Eddie and The Movement	Soca	St. Thomas
	Moco Jumbies	Soca	Islas Vírgenes
	Chalice	Reggae	Jamaica
	Freddy Mac Gregor	Reggae	Jamaica
	Conjunto Típico Caribe	Folclórico	Aruba
	Escuela Arubana de Baile	Folclórico	Aruba
	Ethnic Boom and Chimers	Folclórico	Belice
	Mighty Arrow and his Combo	Soca	Montserrat
	The Coronets Steel Band	Folclórico	St. Kitts & Nevis
<b>III Festival de Música del Caribe 1984</b>			
	Escola do Samba Batucajé	Folclórico	Brasil
	Kibrahacha	Folclórico	Bonaire
	Ballet Folclórico Nacional de Haití	Folclórico	Haití
	Dennis Brown y su grupo 'We the people'	Folclórico	Jamaica
	Grupo Avan Van	Folclórico	Martinica
	Arrow	Soca	Montserrat
	Esmerald Community	Folclórico	Montserrat
	Quiet Fire y los Mocko Jumbies	Calypso	Islas Vírgenes
	Beach Island Stars	Calypso/Soca	St. Marteen
<b>IV Festival de Música del Caribe 1985</b>			
	Fall Feet	Zouk	Martinica
	Mayohuacán	Típico cubano	Cuba
	África Connection	Soukous	
	Lord Nelson y Designer con The Hit Squad	Soca	Trinidad y Tobago
	Orquesta Tropicana	Compás	Haití
	Suddence Impact	Reggae	Jamaica
<b>V Festival de Música del Caribe 1986</b>			
	Carline Davis	Reggae	Jamaica
	The Imaginations	Calypso/Zouk	Islas Vírgenes
	Amoco Renegade	Zouk	Trinidad y Tobago
	Coupe Clue	Compas	Haití
<b>VI Festival de Música del Caribe 1987</b>			
	Fregate	Calypso/Zouk	Martinica

	Creole Star	Calypso	St. Marteen
	Byron Lee and his Dragoniers	Calypso/Soca	Jamaica
	The Mighty Gabby	Calypso	Barbados
	Lefreres De Jean	Compas	Haití
<b>VII Festival de Música del Caribe 1988</b>			
	Ay Ay	Calypso	Islas Vírgenes
	Ane Swing	Champeta	Colombia
	Max Cilla	Calypso/Zouk	Martinica
	Mighty Dow	Soca	St. Marteen
	Alston Beckett	Calypso	St. Vicent
	Burning Spear	Reggae	Jamaica
	Name	Calypso	Curazao
	Grynner & Bumba The hit squad suad	Calypso/Soca	Barbados
<b>VIII Festival de Música del Caribe 1989</b>			
	The Burning flames	Zouk/Soca	Antigua/Barbuda
	Pepeu Gomes y su grupo	Samba	Brasil
	The Partners	Compas	Haití
	Culture	Reggae	Jamaica
	Sissi Percussion	Zouk/Calypso	Martinica
	Sony Okosuns		Nigeria
	The Ozzidi Band		Nigeria
	Rom Pompei, Scorcher y el Grupo Touch	Zouk/Soca	St. Vicent
<b>IX Festival de Música del Caribe 1990</b>			
	Super Stars	Compás	Haití
	Godzom	Zouk	Martinica
	Kanda Bongo Man	Soukous	Zaire
	Burning Flames	Zouk	Antigua
	Inner Circle	Reggae	Jamaica
	Papa Das con A - Xodus	Zouk	St. Vicent
<b>X Festival de Música del Caribe 1991</b>			
	Burning Flames	Soca	Antigua
	Freddy MacGregor	Reggae	Jamaica
	Arrow	Soca	Montserrat
	Alston Beckett	Zouk	St. Vicent
	Mocko Jumbies	Zouk	Islas Vírgenes
	Max- Cilla	Zouk	Martinica
<b>XI Festival de Música del Caribe 1992</b>			
	Alexander y su nuevo son	Son	Cuba
	Oscar James	Zouk	St. Vicent
	WCK	Soca	Dominica
	Diblo Dibala	Soukous	Zaire
	Matchatcha	Soukous	Zaire
	Superstar	Compas	Haití
	Burning Flames	Soca	Antigua

	ECK a Mousé	Reggae	Jamaica
<b>XII Festival de Música del Caribe 1993</b>			
	Locketto	Soukous	Zaire
	Spice & Co	Soca	Barbados
	Chico Ramos & Mohobob	Punta	Belice
	Rara Machine	Compás	Haití
<b>XIII Festival de Música del Caribe 1994</b>			
	Boukman EKS Perjaus	Compas	Haití
	Shinehead	Reggae	Jamaica
	Chico Ramos, Mohobob Florez y Andy Palacio	Punta	Belice
	Cuatro Estrellas	Soukous	Zaire
	WKC	Soca	Dominica
<b>XIV Festival de Música del Caribe 1995</b>			
	Soukous Star	Soukous	Zaire
	Ramón Orlando	Merengue	R.Dominicana
	Papa Jube	Compas	Haití
<b>XV Festival de Música del Caribe 1996</b>			
	Shades in Steel	Folclórica	Trinidad y Tobago
	Mistic Revealers	Zouk	Trinidad y Tobago
	Krofyah	Zouk	Barbados

Con relación a los artistas africanos que se presentaron en el Festival Internacional de Música del Caribe (FIMC) y el papel que jugaron los corresponsales picoteros para hacer posible su llegada a Colombia de diferentes artistas, David Borrás dice lo siguiente:

Inclusive, en una de sus versiones colaboré con el difunto 'Pilo' (Wilfrido Hincapié). El 'Mono' (Antonio Escobar Duque) escuchaba mucho al difunto 'Pilo'. Un día fuimos a su oficina antes del evento y nos dijo: 'Denme nombres de grupos'. Y le sugerimos algunos (...) Fue sí como trajeron a Burning Flames, que cantaba El Guachy (Workey Workey). Debo decir que fui yo quien trajo por primera vez ese tema. Lo soné aquí, en unas fiestas de noviembre. Un domingo en una caseta de La Quinta. Estaba tocando el Sabor Estéreo, lo puse y fue el disco de la noche. Se pegó. Después, 2 o 3 años después que trajeron a Burning Flames al Festival de Música del Caribe; nadie conocía a Burning Flames; el primero que dio a conocer

a Burning Flames aquí en Colombia fui yo con 'El Guachy' (Workey Workey). (D. Borrás, comunicación personal, 22 de marzo de 2017).

Por su parte, el manager del cantante Viviano Torres, Moisés De La Cruz, nos da sus apreciaciones sobre el tema:

Se hacían negociaciones. Vinieron Kanda Bongo Man, Bopol Mansiamina y Tchico Tchicaya. Después de ellos vinieron los africanos al Festival: Krosfiah, Freddy McGregor, Arrow (...) Humberto siguió viajando con Raúl Avendaño, ya no a París sino Inglaterra, Congo. Bajó a Johannesburgo. De allá lo trajo Lucky Lu y después a Soul Brother (...) Fue así como se hizo posible la venida de ellos a Colombia. (M. De La Cruz, comunicación personal, 09 de marzo de 2017).

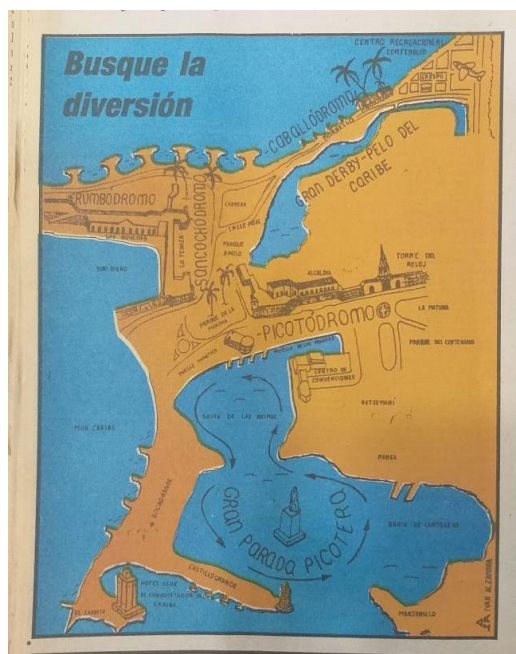
Lo anterior nos permite ver la importancia del papel de los corresponsales en la difusión de la música africana, su influencia y sus conocimientos en la creación de los éxitos picoteros y del agrado del público cartagenero en la escogencia de los artistas que asistían al Festival. Pero no solo fueron los cantantes que permitieron la circulación del repertorio africano durante el evento internacional, sino que también los picós se convirtieron en protagonistas. Jorge 'El Flaco' Ortiz afirma que:

Cuando hicimos el 'Picotódromo', donde yo presentaba a todos los picós de Cartagena (El Rey de Rocha, La Fanía, El Parrandero, El Sabor Estéreo) el evento abarcaba varios días en los que presentábamos en una noche un pico tras otro. Hicimos tarimas donde se presentaban, cada uno a unos 10 a 15 metros de distancia. Eso era el escándalo más grande del Festival de Música del Caribe. Este se enraizó en el corazón del mismo pueblo cartagenero porque, antes de esto, el festival era elitista. Ahí fue que comenzó a rebelarse y se llevó el Festival para el sector de Las Tenazas y a la Plaza de Toros. Así duró 5 años.

Después se le pusieron las cosas difíciles al Mono Escobar (...) y el ‘Picotodromo’ se fue para el Parque de La Marina, a la entrada de Bocagrande. (J. Ortiz, comunicación personal, 04 de mayo de 2017).

En la revisión documental se encontró una serie de publicaciones del diario El Universal de Cartagena que referencian la actividad del ‘Picotódromo’ y los comentarios sobre los artistas africanos que se presentaron en sus diferentes versiones.

La primera referencia hallada fue el artículo titulado *Sí, ...sí, ...Caribe*, que ilustra la programación del fin de semana de la décima versión del FIMC, realizada en 1992, y que deja ver un mapa denominado ‘Busque la diversión’.



En este se observa que el 'Picotódromo' tenía como sitio escogido para su desarrollo los alrededores de la Alcaldía y la Torre del Reloj, en el Centro Histórico de Cartagena. En 1993, el periódico El Universal publicó un artículo de la Gran



Parada Picotera que tituló ‘La música del Caribe se toma a Cartagena’, en el que señala que:

Desde 1992 el ‘picó’ es un personaje esencial del Festival de Música del Caribe. La Gran Parada Picotera es un evento que aglutina a picoteros de los barrios populares de Cartagena, que desde hace varios años vienen propiciando el intercambio y proyección de la música del Caribe. (p. 5C )

Lo anterior se constituyó en una muestra de la gran acogida del evento en el público asistente, ya no solo local y nacional, sino también internacional, pues la llegada de turistas a la legendaria ciudad amurallada se disparaba en cada una de sus versiones. Este hecho fue ilustrado por el caricaturista Jorge Escalante Licon, ‘Panti’, en el periódico en mención.



## 5.Discusión

La investigación parte del objetivo de responder al interrogante ¿de qué manera fue la circulación de la música africana con la mediación del corresponsal picotero Humberto Castillo Rivera en Cartagena?

Hay que empezar diciendo que se utilizó una metodología de análisis de caso adecuada para este tipo de trabajo. Para la recolección de información se utilizó la entrevista semiestructurada y la revisión documental que permitió identificar los aspectos más relevantes para el cumplimiento del objetivo de estudio.

Este apartado, por lo tanto, se centró en esbozar las ideas principales que arrojaron los resultados relacionados con los tres objetivos específicos del proyecto y que, a su vez, permitieron exponer con claridad los relacionados con el caso de estudio y los otros entrevistados.

El primer objetivo del proyecto fue determinar los lugares geográficos y los establecimientos en los que se abastecieron de esta música los corresponsales picoteros, especialmente Humberto Castillo. De esta manera, los resultados encontrados dejaron ver que, en la búsqueda de esas fuentes, Castillo Rivera realizó 16 viajes al exterior en un periodo de ocho años, comprendidos entre 1988 y 1996, que tuvieron como principales destinos Inglaterra, Francia y Sudáfrica. Esto le permitió hacer contacto con los propietarios de los grandes sellos fonográficos y realizar acuerdos comerciales –licencias-- que le autorizaran su reproducción en Colombia, lo que a su vez le permitió un amplio inventario de discos africanos y un vasto conocimiento en el manejo de las relaciones comerciales-musicales, permitiéndose de esta forma identificar las fuentes y la adquisición de las licencias

de Sonodics, Melodie-Celluloid, Afrorithmes, Kaluila, Tamwo Records y Hit City, acreditándose así nuevos éxitos y “exclusivos” en Cartagena.

De manera que la identificación de las canciones que conformaron el repertorio de la música africana, con el que se busca darle claridad al segundo objetivo, conllevó a reseñar un inventario de 39 archivos con la información de etiqueta de la empresa ‘Sonocosta’ que contiene los datos de las producciones de los vinilos (más de 143 canciones) que fueron publicados por Castillo. De estas podemos resaltar la predominancia por los artistas o grupos de países como Zaire/Congo, Sudáfrica y Nigeria. Lo anterior concuerda con la presentación de artistas como Soukous Star, 4 Estrellas, Loketto, Diblo Dibala, Matchatcha, Kanda Bongo Man del Zaire (actualmente República Democrática del Congo), Sony Okosuns y The Ozzidi Band, que asistieron al Festival Internacional de Música del Caribe en sus diferentes versiones. Esto también coincide con las investigaciones sobre los ritmos africanos de mayor circulación como el *highlife*, el *jùjù nigeriano*, el *soukous congolés* y el *mbaqanga sudafricano*, (Pacini, 1993; Ochoa, Pardo y Botero, 2011; Giraldo, 2016).

Es decir, los resultados encontrados concuerdan con los ritmos mencionados en la revisión de la literatura, pero los hallazgos nos brindan nuevas pistas de otros ritmos con canciones relacionados de los países como Tanzania, Zambia y Zimbawe.

Sobre el último interrogante que aborda los distintos escenarios de circulación en Cartagena y que permitieron la difusión de la música africana impulsada por el corresponsal picotero, los resultados hablan de la buena relación con los eventos de gran influencia en la ciudad amurallada como fue el Festival Internacional de

Música del Caribe, que colaboró de manera indirecta con la presentación de artistas africanos y su repertorio de canciones.

Pero el espacio natural para la difusión de toda la compilación sonora africana fueron los picós en los barrios de la ciudad. Humberto Castillo era proveedor de las máquinas *Rey de Rocha*, *La Fania*, *La Radiola del Perro*, en Cartagena, y en Barranquilla de otros equipos sonoros. Pero el repertorio musical no solo se suscribía a los picós. Se encontró que había un acuerdo tácito luego de que los picoteros “pegaran” las canciones. Castillo Rivera, al tener las licencias, podía masificar los éxitos importados, con el fin de dar acceso al público en general y vender a las discotiempos de la época. Con lo anterior, se logró generalizar la música africana que era exclusividad de los picós.

Otro escenario de circulación de la africanidad sonora fueron 13 clubes sociales en diferentes barrios de la ciudad, que para la época recurrían a la contratación de los picós. Un último, y no menos importante escenario, fueron los medios de comunicación, especialmente la radio, que con programas como *El clan de la salsa* -Radio Miramar en los ochenta, RCN Radio en actualidad- se constituyó en el primer espacio radial en emitir música picotera, iniciando así la difusión de ritmos africanos en las ondas radiales de la ciudad. Este programa nació, según su creador, el locutor Manuel Vargas, de la necesidad de las directivas por ganar una mayor audiencia entre los sectores populares de Cartagena y no concibieron otra que la música difundida por los picós.

En referencia a las características de los otros corresponsales entrevistados para este trabajo, podemos destacar que la geografía y las fuentes para proveerse de sonidos africanos, estuvo mayoritariamente unida a la ciudad de Nueva York. Los

viajes a esta ciudad de EE. UU. fueron con fines recreativos, pero aprovechados para traer discos solicitados por amigos o encargados por los dueños de picós. Si bien es cierto que se tenía una retribución económica por proveer la música, no se realizaba para su difusión a gran escala. Por el contrario, el interés de estos corresponsales era solo que el picó comprador del disco tuviera esa producción como “exclusiva”. De allí que, a través de pequeñas tiendas de música, a las que llamaban “caletas”, los productores musicales independientes o con poco renombre en la industria fonográfica, adquirirían los acetatos que luego se convertirían en éxitos en el Caribe colombiano y, en particular, en ciudades como Cartagena y Barranquilla.

Ese acercamiento con los dueños de las tiendas iba más allá de una relación comercial, pues se tejieron lazos de amistad, tal como lo relata en los hallazgos el corresponsal David Borrás. Estos corresponsales, además, dedicaban tiempo en la búsqueda de los que serían éxitos en los picos de la ciudad. Lo anterior está directamente relacionado con los resultados de la investigación de la etnomusicóloga Deborah Pacini, quien, al respecto, asegura:

Sus compras no tienen que estar relacionadas con ningún listado de éxitos que pueda estar vigente en África o entre las comunidades de expatriados africanos; por el contrario, cuanto menos conocido o misterioso sea el disco, menos probable será que lo descubran los corresponsales de los picós rivales. (Pacini, 1993, p. 96). [Traducción propia]

Unos de los destinos geográficos más visitados por los corresponsales que buscaban las colecciones de ritmos africanos fue Estados Unidos debido a que, como se mencionó anteriormente, era donde se encontraba la relación de familiaridad, trabajo o vacaciones.

Con relación a los discos importados por los corresponsales, se apeló al recuerdo de los grandes éxitos y porque, además, era insumo para un máximo de dos o tres picós. La razón era las pocas unidades africanas que seleccionaban en las “caletas” para así mantener lo que denominaban “exclusivo”. Por otro lado, habría que recordar que estos no tenían conexiones directas con la parte alta de la industria de la música, pues siempre realizaban compras en discotiendas, lo que no requería de licencias para su reproducción legal o masiva en Colombia. Con respecto a los escenarios de circulación de la música importada, se concuerda que fueron los picós, o uno que otro almacén de discos, los que impulsaron estos ritmos en la ciudad. Lo anterior obedecía a que estos corresponsales no tenían, por un lado, las licencias respectivas; por el otro, se arriesgaban a perder el estatus de “exclusivo” que mantenían algunos dueños de picó.

Por lo tanto, para responder al objetivo general de comprender la dinámica que impulsó los ritmos africanos en gran parte del Caribe colombiano, e intentar cierta teorización del proceso, se pueden distinguir las siguientes ideas:

Con base en los enfoques epistemológicos de la investigación, Castillo Rivera aplicó una mediación al servir de intermediario entre una cultura de masas, como es la industria, y la cultura popular cartagenera. En palabras de Martín-Bárbaro (2017), “la mediación es lo que hay entre dos circunstancias. Ni al lado de los medios, ni al lado de gente, sino entre la gente y los medios”. Este trabajo aportó así mismos elementos explicativos en la elaboración de los significados de las piezas sonoras. Y, de la misma manera, el corresponsal aportó, sin intención alguna, a la creación

de un estilo musical en Cartagena que sería reconocido como identitario de la ciudad. Sin duda, Castillo Rivera ayudó a expandir el mercado musical africano a todo el Caribe colombiano con prácticas únicas de los corresponsales picoteros de la región. Tal como lo expone los hallazgos de la investigación, su interés fue netamente comercial, pero, donde vio una oportunidad de negocio, inició un espionaje que lo llevó a obtener datos que lo conducirían luego a la fuente de la industria internacional para empezar su circulación en el mercado local.

Lo anterior va muy ligado a la categoría de circulaciones “desde arriba”, definida por Pérez Montfort (2011) como la promoción y difusión a gran escala de producciones mercantiles llevadas a cabo por la industria cultural o por programas internacionales propuestos (p. 19).

En otras palabras, Humberto Castillo Rivera realizó una circulación “desde arriba” porque utilizó la industria musical para adquirir licencias de discos con el objetivo de realizar una apuesta de circulación masiva en el mercado cartagenero y del Caribe colombiano. Otra característica que definió a Castillo Rivera como corresponsal de una circulación “desde arriba” fue su experiencia como empresario de disqueras. Esto le sirvió en la aplicación de mercado naciente de música como fue la industria de la música africana. De allí que sus fuentes, o proveedores, siempre estuvieron relacionadas con la industria musical. Es decir, a diferencia de otros corresponsales, no existían vínculo de familiaridad sino netamente transacciones económicas. Adicional, su interés no era tener un “exclusivo” para vender a un picó sino tener la información de los discos que él proveía para que luego se convirtieran en éxitos picoteros. De ahí también sus relaciones con todos los picotero, pues él hacía generar una especie de disputa entre los dueños de las máquinas de sonido para

que lo proveyeran de información de la música exclusiva de otros picós que no manejaba en sus relaciones comerciales e industriales.

Sobre las prácticas de los otros corresponsales diferentes a Castillo, nos permiten inferir que concuerdan con la categoría “circulaciones desde abajo”, la cual hace referencia a los “elementos culturales entre actores, artistas, intelectuales o militantes que mantienen relaciones translocales familiares, de sociabilidad o de trabajo” (Pérez Montfort, 2011, p.19).

Los otros corresponsales picoteros realizaron una “circulación desde abajo”, ya que no mantenían vínculos con la industria fonográfica. Sus fuentes o destinos para buscar insumos musicales eran pequeñas tiendas de discos, sellos independientes, lo que los alejaba de los grandes mercados. En otras palabras, entre más recóndito y desconocido fuera el lugar, mayor era su valor, lo que les permitía encontrar canciones nuevas, con artistas de poco renombre en la industria. Esto porque sus intenciones nunca fueron la masificación de los discos importados, sino dar la “exclusividad” a un propietario de picó con el que tenían relaciones de amistad, lo que permitía crear un lazo de hermandad con los propietarios de los pequeños almacenes musicales al dedicar tiempo en la búsqueda de piezas sonoras recónditas.

No hay que olvidar que Pérez Montfort (2011) plantea cuatro periodos de circulaciones culturales asociadas a lo “afro”, y desde el punto de vista de los resultados se pudo observar que el corresponsal Humberto Castillo Rivera lideró un



proceso que empezó en 1988 y concluyó en 1996. Los años de influencia del caso de estudio corresponden al último periodo planteado por Pérez Montfort (2011) que abarca desde 1980 a 2000, caracterizado porque en la política mundial se reconfiguró las perspectivas interpretativas de “cultura”, lo que permitió hablar de términos como “diversidad cultural” e “identidad” para las manifestaciones locales en el Caribe. Este contexto nos permite inferir, igualmente, que la llegada de Castillo Rivera a las grandes casas disqueras que manejaban ese repertorio de ritmos africanos se le facilitó obtener una buena colección musical, gracias al auge sociopolítico y cultural que se vivía en esos años.

Es importante anotar que el periodo que antecede a este auge se inserta entre los años 1959 a 1980, en el cual Pérez Montfort (2011) explica las particularidades de redefinición de las políticas culturales e identitarias como “reconocimiento a las raíces africanas” que catalizaron las circulaciones de elementos culturales asociadas a lo “afro” en los países del Caribe y latinoamericanos. Lo anterior nos permite, asimismo, asegurar que no podría encasillarse a los corresponsales picoteros en un solo periodo, ya que los otros entrevistados, referenciados en esta investigación, concordaron en que hubo unos inicios asociados a la importación de la música africana desde 1960 y que haría parte de un tercer periodo del desarrollo musical en la costa norte colombiana.

Es decir, los corresponsales picoteros estudiados aquí coexisten desde el tercer periodo (1959-1980) de circulaciones de los elementos culturales asociadas a lo “afro” hasta final del cuarto periodo (1980-2000) propuesto por Pérez Montfort (2011). Lo que da pistas que en Cartagena se vivió un proceso único de circulación musical debido a su condición de puerto en el Caribe que hacía ser pionera o hasta

anticiparse en los movimientos de elementos culturales, tecnológicos, económicos y sociales que llevaron a construir de una cierta manera de ser Caribe y Cartagenero.

Es importante recordar que en esta investigación hubo una limitante de información, ya que no pudo entrevistarse a Jaime Fontalvo, conocido en el ámbito picotero de la ciudad como 'Jimmy Melodía', referenciado por sus pares corresponsales como uno de los precursores en traer estos géneros musicales africanos a Cartagena. Lo anterior podría tomarse como una oportunidad valiosa para seguir hurgando en el proceso de relocalización de la música africana y su circulación transnacional y local en la costa Caribe colombiana.

## 6. Conclusiones

Los datos expuestos en esta investigación nos permiten vislumbrar cinco grandes aspectos en la circulación de la música africana en Cartagena y la costa. **El primero** realza la figura de los corresponsales picoterios como mediadores en la formación de la identidad musical de la ciudad Heroica. **El segundo** nos dice que, con Humberto Castillo Rivera, como corresponsal picotero, se realizó un rescate documental reivindicatorio de los llamados 'piconemas', o nombres populares, como fueron rebautizadas las canciones africanas en la industria musical. **La tercera** corresponde a la búsqueda y circulación musical, por parte de los corresponsales picoterios, de los ritmos africanos highlife, el jùjù nigeriano, el soukous congolés y, en especial, el mbaqanga sudafricano, considerado por algunos como la cerecita del ponqué en el sentido de que influenció las bases melódicas en la gestación de

la champeta. **El cuarto** nos dice que los corresponsales picotereros reencontraron, a través de la música africana, las raíces de la población afrodescendiente cartagenera. **El quinto** y último lo constituyó la presencia de los picós en el Festival Internacional de Música del Caribe, convirtiéndose en uno de los escenarios locales de mayor importancia para la circulación y acercamiento del público con la música africana.

**Uno.** Los corresponsales picotereros jugaron un papel transcendental en la formación de la identidad musical de la ciudad de Cartagena con la puesta en marcha de un catálogo sonoro africano que conectaba las raíces de la diáspora en la ciudad. Según los hallazgos de esta investigación, más allá de la adquisición de discos se obtuvo licencias de sellos africanos como Sonodics, Melodie-Celluloid, Afrorithmes, Kaluila, Tamwo Records y Hit City, que dieron inicio a un proceso de consolidación de la música africana en la costa Caribe colombiana. A la fecha, todavía se continúan escuchando en las emisoras y los picós los éxitos de la época. Dichas piezas son una especie de hitos musicales que las nuevas generaciones de cartageneros catalogan como clásicos musicales. Así mismo, se puede evidenciar todavía la existencia de una circulación de discos africanos en formato de *long play*, reducida a los coleccionistas, músicos y, en determinadas ocasiones, relacionadas con las tendencias mundiales. De manera que todavía se pueden escuchar algunos viejos éxitos africanos entre el público cartagenero, como por ejemplo la canción ‘Rosalina’ del artista de Congo BM, o el proyecto musical multimedia Playing For Change, con la canción ‘Pemba Laka’.

Los melómanos continúan en sus viajes de placer que aprovechan para conseguir el antiguo repertorio musical que sonó en otro momento, pero en su formato original (LP), que suena en la nueva modalidad de picós denominadas 'turbo' y que emulan a las primeras máquinas sonoras de pequeños escaparates de sonidos y se especializan en aquella música africana. No hay que olvidar que todavía podemos encontrar correspondientes, o disyóquey, que gracias al internet están en constante actualización y rastreo de antiguos cantantes africanos que no llegaron en la importación de la música de los sesentas u ochentas, pero que podrían gustar en el público picotero por estar inscritos en los ritmos del Congo, Sudáfrica y Nigeria.

**Dos.** Teniendo en cuenta el estado del arte en esta parte de la investigación, correspondiente al proceso de circulación musical transnacional y local sobre la conformación de la champeta bajo la relocalización de la música africana (Cunin, 2007; Pacini, 1993; Abril y Soto, 2004; Ochoa, Pardo y Botero, 2011), los datos aportantes al debate lo constituyen, entre otros, el listado de canciones africanas importadas por Castillo Rivera y que correspondería a los 'piconemas'. Esto, como manifiesta Contreras (2008), muchas de esas canciones, por aquello del 'exclusivo', perdían el nombre original y sus intérpretes, práctica esta que se puso de manifiesto entre los propietarios picoteros y que empezó a desaparecer cuando la lucha por las licencias musicales empezó a cambiar el panorama de los ritmos africanos en el Caribe y la costa norte colombiana y a darles caras y nombres a los cantantes del continente negro. De allí la importancia de este documento guía que servirá de base para la profundización de otras investigaciones. En este sentido, podemos asegurar que la reconfiguración de la práctica picotera de bautizar a las canciones extranjeras

ha mermado –más no ha desaparecido-- debido al acceso a la música internacional por la globalización de la comunicación y a la puesta en marcha del internet y las redes sociales.

**Tres.** La selección de los destinos geográficos que se consolidaron como fuentes de búsqueda no fueron todos del continente africano, pero sí de tres de sus países más celebrados como Nigeria, Congo y Sudáfrica (este último con excelente acogida gracias a la gran influencia de sus ritmos en Cartagena). De allí que Castillo realizara seis visitas al país sudafricano para proveer de música a los picós de la ciudad. Con la abundancia de piezas musicales de esos países y la adquisición de las licencias por el corresponsal, el gusto musical de los cartageneros se vio influido tanto por los artistas que estuvieron presentes en el Festival Internacional de Música del Caribe como por los que escuchaban sin conocer sus nombres y comprender sus letras. Los relatos de los entrevistados dan cuenta de que cuando estas melodías sonaban en los picós, los jóvenes músicos grababan las canciones con el fin de aprender su melodía y letras para interpretarlas posteriormente. Esto coincidió con lo referenciado anteriormente (Pacini, 1993; Wade, 2000; Ochoa, Pardo y Botero, 2011; Giraldo, 2016), en el sentido de que en sus inicios la champeta era una completa emulación de las canciones africanas de moda y que a partir de la base rítmica hacían letras en español. Los cantantes actuales siguen imitando las viejas canciones africanas para las nuevas generaciones o, en su defecto, teniendo las bases rítmicas de estas. Un ejemplo de ello es el reconocido cantante Kevin Flórez con su canción ‘Negra’, que es una adaptación al español del éxito “Neira” del cantautor de Zimbabue, Oliver Mtukudzi. Esta sería la champeta *clásica* porque

también, por la sensibilidad de estas nuevas generaciones, reciben influencia de géneros contemporáneos como el hip-hop, el reggaetón y la música electrónica, dándole paso a la denominada champeta urbana, que es una derivación de esos nuevos géneros, mezclados con las bases de la champeta clásica.

**Cuarto.** Cartagena fue uno de los mayores puertos de esclavos de la Nueva Granada. Por él entraron a América cientos de africanos de todas las regiones, pero, sobre todo, de las costas de África Occidental: los asantes de Ghana, los ewe-fons, los popos, los carabalíes, los lucumíes, los congos, los minas y los mandingas. Esto convirtió a la ciudad de Pedro de Heredia en uno de los puertos negreros más importantes del Caribe durante más de 200 años. (Uribe, 2014. P223).

Por esto, gran parte de la población de la ciudad es descendientes de africanos y lleva en su ADN cada una de sus manifestaciones culturales. Cuando los corresponsales picoteros importaron el repertorio de ritmos africanos no fue casualidad que los primeros músicos y precursores de la champeta fueran palenqueros –asentamiento de esclavos y primer pueblo libre de América --.

La música africana que circuló, gracias a los corresponsales, se conectó inmediatamente con los distintos sectores afrodescendientes de Cartagena y los picós se posicionaron como una oferta cultural para una sociedad marginada. Los intereses comerciales de los corresponsales redundaron en la construcción de un nuevo sonido, y, como puede observarse, con cierto tipo de música del Caribe que aparecen en el marco de procesos de descolonización como el reggae en Jamaica. La champeta, además de servir de catalizador de las emociones, insertó elementos reivindicativos afros y se convirtió en un importante eje identitario de la cultura

popular. Hoy, la cultura picotera y la música champeta siguen siendo motivos de exclusión social y de actitud peyorativa de la “alta cultura” frente a sus manifestaciones.

En este sentido, no caben dudas de que los corresponsales picoteros aportaron el “combustible” musical que agrupó a un sector de la población con sus raíces culturales y lo conectó con el nacimiento de un nuevo ritmo musical: la champeta.

**Quinto.** La música africana ocupaba un lugar privilegiado en la preferencia popular de Cartagena, y el escenario que impulsaba la búsqueda de ese repertorio eran los picós que mantenían canciones en calidad de “exclusivo”. Ese exclusivo sostenía la vigencia de estos enormes equipos de sonidos y su prestigio público, pues serviría para demostrar la capacidad del propietario de ofrecer y presentar las primicias musicales que, casi siempre, se convertían en éxito. Esa búsqueda de la reputación picotera impulsó el interés comercial de Humberto Castillo de adquirir esas piezas africanas que ofrecieran un repertorio inagotable de referencias de géneros musicales, los cuales llenaban de expectativa de ese grueso de la población cartagenera asentada en las zonas deprimidas.

Esta aceptación del público abrió el espacio al “picotódromo”, un segmento de la programación del Festival Internacional de Música del Caribe para que estas grandes cajas de música pusieran a bailar con sus infinitos repertorios a los asistentes al evento. La competencia entre picós tuvo tanta acogida entre los cartageneros y turistas que la prensa local reseñó “al pico como un personaje esencial del Festival de Música del Caribe, la Gran Parada Picotera como un evento que aglutinaba a todos los picoteros de los barrios populares de Cartagena”.

En la compilación de datos para el desarrollo de este trabajo encontramos que cada barrio popular de la ciudad tenía para entonces una máquina de sonido que lo representaba. Es decir, el picó era, en términos generales, un símbolo de diferenciación, así como lo es un carro de alta gama o vivir en un barrio estrato cinco. Pero lo más importante en esta estratificación de máquinas era el poder de sonido de sus parlantes y cuál de estas tenía la capacidad y fuerza para tumbar un techo o hacer añicos una ventana.

A partir de la anterior se podría asegurar que el segundo escenario de circulación de la música africana en Cartagena fue el Festival Internacional de Música del Caribe (FIMC), ya que logró una conexión del repertorio musical de la africanidad de los picós con el público cartagenero que presenciaba en vivo a los artistas provenientes de África. En este sentido, el Festival convergió con el devenir histórico y cultural de la música africana, pues su aparición concretó la conexión entre el gusto musical popular de Cartagena con las diversas y múltiples sensibilidades del universo africano.

Además, este evento integró a los distintos sectores sociales, ya que fue un espacio de congregación alrededor de la música y del reconocimiento o sentido de pertenencia de la ciudad que no discriminó a la población afrodescendiente. El festival, al igual que la música africana, se convirtió en un patrimonio generacional del público cartagenero en comparación con las generaciones actuales que parecen no tener memoria histórica. Tanto los picós como la creación del Festival Internacional de Música del Caribe se constituyeron en escenarios significativos de la cultura popular cartagenera, pero, sobre todo, permitieron recuperar a través de



los ritmos la memoria del negro y su agitado transitar por las verdes colinas y ardientes praderas de África.

### **Bibliografía**

**Abril, Carmen y Soto, Mauricio.** (2004). *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello. Bogotá.

**Barriosnuevo, Darío.** (2018). El Piconema. <http://fukafra.blogspot.com/2018/01/el-piconema.html>

**Benítez, Antonio.** (1998). *La isla que se repite*. Editorial Casiopea, Barcelona.

**Birenbaum, Michael.** (2003). *Acerca de una estética popular en la música y cultura de la champeta*. En: *XIII Congreso de Colombianistas*. Compilado. Ediciones Uninorte. Barranquilla, 2003, p. 202216.

**Bohórquez, Leonardo.** (2001). *La Champeta en Cartagena de Indias: terapia música popular de una resistencia cultural*.

**Calvo, Harold. MEISEL, Adolfo.** (1999). *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Universidad Jorge Tadeo Lozano, seccional Caribe. Cartagena.

**Chica, Ricardo.** (2015). *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: Cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936 - 1957*. Editorial de la Universidad de Cartagena. Cartagena.

\_\_\_\_\_ (Abril, 2017). *Dinámicas de Producción en el Festival Internacional de Música del Caribe, Cartagena 1982–1996*. Con-temporánea (7). Recuperado de [https://con-temporanea.inah.gob.mx/expediente\\_h/ricardo\\_chica\\_num7](https://con-temporanea.inah.gob.mx/expediente_h/ricardo_chica_num7)

**Contreras, Nicolás.** (2003). *Champeta / terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano*. En: Revista Huellas. No 67-68, Barranquilla

\_\_\_\_\_. (2008). La cultura picotera: continuidad de la herencia africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe. En: Revista Huellas. No 80-81-82, Barranquilla.

**Cunin, Elizabeth.** (2007). *De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una 'música negra', la Champeta*. En: Revista Aguaita. No 15-16, Cartagena.

**De Certeau, Michael. GIARD, Luce.** (1999). *La invención de lo cotidiano*. Tomo I y II. Editorial Universidad Iberoamericana. México DF.

**Galindo, Jesús.** (1998). *Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales, Cultura y Comunicación*. Editorial Pearson, México, D.F.

**García, C. Néstor.** (1987). *Ni Folklórico, Ni Masivo ¿Qué es lo Popular?* Diálogos de la comunicación N°. 17, Lima, pag. 4-13.

**Geertz, Clifford.** (2003). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona

**Giraldo, Jorge.** (2016). *Música champeta y africana en el caribe colombiano: revolución y cultura desde la verbena y el pico*. Babel Editorial, Córdoba, Argentina.

**Gómez, Ernesto.** (2010). *La Mar de Músicas: Soukous*. Disponible en: [https://www.ivoox.com/mar-musicas-soukous-audios-mp3\\_rf\\_9305349\\_1.html](https://www.ivoox.com/mar-musicas-soukous-audios-mp3_rf_9305349_1.html)

Lozano, José Carlos. (1997). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. Editorial Alhambra mexicana.

**Hernández Sampieri, Roberto; Carlos Fernández Collado, y Pilar Baptista Lucio.** (2014). *Metodología de la investigación*. Editorial Mc Graw Hill. Mexico

**Martín-Barbero, Jesús.** (2003). *De los medios a las mediaciones*. Unidad Editorial Convenio Andrés Bello. Colombia.

\_\_\_\_\_. (2014). *Jesús Martin Barbero: conceptos clave en su obra. Parte 1: 'Mediaciones'*. De <https://www.youtube.com/watch?v=NveV5ScaZHg>

\_\_\_\_\_. (2014). *Jesús Martin Barbero: conceptos clave en su obra. Parte 2: 'Lo popular-masivo'*. De <https://www.youtube.com/watch?v=yp0EHQ07xzk>

**Mateo, José.** (1989). *Mapa de paisajes y regionalización físico-geográfica del Caribe*. Nuevo Atlas Nacional de Cuba, La Habana.

**Mateo, José** (2013). *¿Qué es el Caribe? Hacia una definición geográfica de la región del Caribe*. En Cruse & Rhiney (Eds.), *Caribbean Atlas*, disponible en: <http://www.caribbean-atlas.com/es/temas/que-es-el-caribe/que-es-el-caribe-hacia-una-definicion-geografica-de-la-region-de-el-caribe.html>.

**Maza, Álvaro.** (2010). *La difusión de la música afroantillana en Cartagena (1960-1980): Un análisis histórico*. Tesis de grado en Historia. Universidad de Cartagena.

**Miquel de Moragas, José Luis Terrón y Omar Rincón** (editores) (2017): *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero, 30 años después*. InCom-UAB Publicaciones. Instituto de la Comunicación, Universidad Autònoma de Barcelona

(España).

Disponible

en:

[https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/2017/183016/eBook\\_incomuab\\_14.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/2017/183016/eBook_incomuab_14.pdf)

**Mosquera, Claudia y Provansal, Marion.** (2000). *Construcciones de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de Champeta*. En: Revista Aguaita. No (3), Cartagena.

**Ochoa, Ana. Pardo, Mauricio y Botero, Carolina.** (2011). *Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia*. Dossier. Universidad del Rosario - Fundación Getulio Vargas - IDRC. Bogotá.

**Pacini, Deborah.** (1993). *The picó phenomenon in Cartagena, Colombia*. En: América Negra. No 6, Bogotá.

**Pérez, Montfort Ricardo.** (2011). *Circulaciones culturales; lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Publicaciones de la Casa Chata, México.

**Sandoval, Carlos.** (1997). *Módulo de Investigación Cualitativa. Especialización en Teoría, Métodos y Técnicas de Investigación Social*. ICFES, Bogotá.

**Silva, Armando.** (1992). *Imaginario Urbanos*. Tercer Mundo Editores. Bogotá.

**Simons, Helen.** (2011). *El estudio del caso: Teoría y práctica*. Ediciones Morata. Madrid.

**Spradley, James P.** (1979) *The ethnographic interview*. New York, Holt, Rinehart and Winston.

**Vasco, Carlos Eduardo.** (1990). *Tres estilos de trabajo en las ciencias sociales*. En la revista Documentos Ocasionales N° 54. CINEP. Bogotá.

**Vila, Pablo.** (2001). *Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales.* En Cuadernos de Nación. Músicas en Transición. Ministerio de Cultura – Colombia, Bogotá.

**Wade, Peter.** (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia.* Banco de la República. Bogotá,

**Uribe, Diana.** (2014). *África, nuestra tercera raíz.* Penguin Random House Grupo Editorial Bogotá.

**Señal Colombia.** (2014). *Conversaciones, #GlosarioChampetúo: 'Piconema' con Monosóniko Champetúo.* [AVI]. De <https://www.facebook.com/senalcolombiapaginaoficial/videos/10152465488634636/>

**Hernandez, Oscar.** (2016). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960.* Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

**Graham, Ronnie.**(1989). *Stern's guide to contemporary African music* Vol 1. Londres (Inglaterra).

**Basler Afrika Bibliographien.** (04 de marzo de 2019). Mbaqanga. [Entrada publicada en un web] Recuperado de <https://baslerafrika.ch/contents/mbaqanga/>

**Sin autor.** (18 de marzo de 1993). La musica del Caribe se toma a Cartagena. El Universal Cartagena. p. 5C.

## **8. Anexos**

### **8.1 Protocolo de entrevista semi-estructurada.**

El objetivo de las entrevistas es poder recabar información sobre el caso de estudio, en especial de las prácticas para la circulación de la música africana, proveedores y destinos de viajes a nivel internacional. Además, conocer con otros actores corresponsales picoteros sobre otras formas de circulación, siempre teniendo como premisa escuchar su descripción de los acontecimientos y experiencias.

#### **Preguntas realizadas en el caso de estudio:**

¿Cuál es su nombre y quién es en la industria musical picotera?

¿De dónde sacaban los discos?

¿Qué sitio o países recuerda que fueron a buscar los discos y por qué?

¿Cuáles eran los picos de aquella época?

¿Cuáles eran los sitios donde tocaban los picós?

¿Cuáles eran los clubes más famosos que usted recuerda?

¿Cómo era los bailes con picós de antes?

¿Cuál es su top cinco de los discos que usted haya importado o pegado?

¿Cuál es su top cinco de los sitios más famosos para los bailes con picós?

¿Qué recuerdo tiene usted del Festival Internacional de Música del Caribe?

¿Cuál era la moda de esa época?

¿Cuáles eran las relaciones con los medios?, ¿quién fue el primero en sonar música africana en la radio?

¿Qué programas de radio sonaban la música africana?

¿Por qué le dicen Bocachiquero a unos discos?

¿Qué pasó cundo cuando Humberto Castillo ingresó al negocio de la música africana y los picós?

¿Cuáles eran los sitios de venta de compra de música africana en Cartagena?

¿Cómo era la industria?

- ¿Cuáles eran los corresponsales picoteros que usted recuerda en esa época?
- ¿Quién raspaba los discos y/o le quitaba las etiquetas?
- ¿Cómo fue el proceso antes de entrar a Felito previo al primer viaje a Francia de de Humberto Castillo?
- ¿Cómo surgió el segundo viaje de de Humberto Castillo?
- ¿Qué fue a buscar de Humberto Castillo a África?
- ¿Qué recuerdas del único viaje que no fuiste a Francia sino a España y Zurich?
- ¿Cómo fue la relación de Humberto Castillo con Osman Torregroza?
- ¿Cómo fue la relación de Humberto Castillo con David Borrás?
- ¿Cómo fue la relación de Humberto Castillo con Raúl Avendaño?

## **8.2 Anexo. Entrevistas**

Por su extensión no está disponible su transcripción de se pueden escuchar en el CD anexo en esta investigación.

## **8.3 Anexo. Contrato de licenciamiento SonoDisc- Felito Records**



5, RUE FONDARY  
75015 PARIS  
TÉL. : 45.77.30.34  
TELEX : 204018 F

## SOCIETE NOUVELLE DE DISTRIBUTION DE DISQUES

### AGREEMENT

By and between : LA SOCIETE NOUVELLE DE DISTRIBUTION DE DISQUES "SONODISC"  
85 Rue fondary - 75015 PARIS - FRANCE

(hereinafter called "LICENSOR")  
and

PRODUCCIONES FONOGRAFICAS FELITO LTDA  
Cra. 75 No. 80-61  
Apdo. Aéreo 6825 BARRANQUILLA COLOMBIA

(hereinafter called "LICENSEE")

#### CLAUSE 1

- LICENSOR hereby grants to LICENSEE the sole and exclusive rights and license to use each and every master recordings which is part of or will become part of the catalogue of LICENSOR, during the term of this agreement, for which the LICENSOR has the rights for the territory mentioned in this agreement.
- In other terms, LICENSEE will not have the rights to release systematically, all the LICENSOR's catalogue recordings. That is to say, that LICENSEE will ask number by number and by telex or letter, the previous authorisation to LICENSOR, before releasing any recording being part of the LICENSOR's catalogue.

#### CLAUSE 2

- the exclusive right hereby granted by LICENSOR to LICENSEE for the licensed territory and during the term hereof include, but are not limited to the following :
  - a) the exclusive right to use each and every recording for the purpose of manufacturing records and musicassettes derived therefrom. Said right shall include the right to entrust the manufacture of records and musicassettes to third parties.

SA AU CAPITAL DE 630.000 F  
C.C.P. 10.034-09 PARIS

R.C. PARIS 702046988 B  
SIRENE 702046988  
SIRET 702046988 00029 CODE APE 5812



- b) The exclusive right to market, distribute, sell or otherwise dispose of records and musicassettes through all channels of distribution.
- c) The right to perform publicly or to permit the public performance of records and musicassettes by means of radio and television broadcast or otherwise.
- d) The right to use the name, likeness and biography of each artist whose performance is embodied in the recordings in conjunction with the advertising, promotion and sale of records and musicassettes manufactured therefrom.
- e) The right to use the artwork supplied by LICENSOR for the manufacture of sleeves, jackets and other packaging of records and musicassettes in connection with the advertising and promotion and sale of the records and musicassettes.

CLAUSE 3

-----

- LICENSOR represents and warrants that at the time of the delivery to LICENSEE of each recording, LICENSOR has the manufacturing, selling and distributing rights in said recordings as well as in the artwork supplied by LICENSOR for the manufacture and sale of sleeves, jackets and other advertising material, subject, however, to existing restrictions and obligations of which LICENSEE shall be notified by LICENSOR from time to time.
- LICENSOR further warrants, represents and agrees that it will indemnify and hold harmless LICENSEE of and from any and all obligations to pay any costs, expenses or disbursements with respect to any suit, action, proceeding or claim arising from any breach of the afore mentioned warranties.

CLAUSE 4

- 
- LICENSEE shall take all reasonable measures to protect such rights in the territory against every act or omission which can be considered as a violation or infringement in this respect, including but not limited to any use by third party which is not authorised hereunder.
  - In the event of any such violation or infringement LICENSEE shall seek at its own expenses to prevent further violation and infringement.
  - LICENSOR herewith appoints LICENSEE as its attorney in-fact to defend in the name of LICENSOR, but at LICENSEE's costs, the rights granted hereunder against any infringements or unlawful acts committed by third parties.

CLAUSE 5

- 
- LICENSOR agrees to supply to LICENSEE free of charge one sample pressing of each master recording licenses hereunder. Upon request of LICENSEE, LICENSOR further agrees to promptly deliver recordings by supplying to LICENSEE at LICENSOR's cost price, one or more duplicate tape recordings of each master recording licensed hereunder. Such tapes will be of suitable quality for the use in the commercial production of records and musicassettes.
  - Simultaneously with the delivery of each master recording to LICENSEE, LICENSOR will supply to LICENSEE in writing the correct title of the recorded work, the author's, composer's and publisher's names, together with any additional copyright information known.



CLAUSE 6

-----

- The licensed territories under this agreement are :

COLOMBIA

CLAUSE 7

-----

-The term of this agreement will be for 2 (TWO) years commencing from January 1st, 1988 and terminating on December 31st, 1989. Thereafter LICENSEE will have a further non-exclusive sell-off period of 6 (six) months. During this period LICENSEE will continue to account to LICENSOR according to the provisions of this agreement.

- LICENSEE agrees to destroy after the termination of the manufacturing period all master recordings supplied by LICENSOR hereunder, all duplicate tapes, masters, mothers or stampers and, after the sell-off period, all still existing stock and to furnish LICENSOR, upon request with an affidavit that such destructions have been effected.

CLAUSE 8

-----

- In consideration of the rights granted under this agreement, LICENSEE agrees to pay directly to LICENSOR during the term of this agreement, an all-in-fee which covers all monies payable by LICENSOR to artists, producers or any other party in respect of the exploitation of the recording in the licensed territory.
- The all-in-fee will be calculated on the basis of the retail price in the country of sale and will be payable to LICENSOR in respect of 90 % of all records and musicassettes sold and not returned.
- The all-in-fee payable by LICENSEE to LICENSOR under this agreement will be : 14 %
- The LICENSEE agrees to pay to LICENSOR an annual advance of 4,000 (Four thousand) US dollars recoverable on the royalties.
- The LICENSOR acknowledge receipt of the above mentioned advance for the year 1988.

- The retail price will be exclusive of sales, purchase or any other excise tax as may be included in the retail price.
- Whenever records and musicassettes contain performances from master recordings licensed hereunder together with performances embodied in other master recordings, the all-in-fee will be proportionally reduced in relation to the playing time of recordings licensed, hereunder and, the entire playing time of such record or musicassette.

CLAUSE 9

- 
- LICENSEE will render to LICENSOR, on a quarter - annual basis within 60 days following the close of each calender quarter accounting statements together with payments of all-in fees due to LICENSOR.
  - LICENSEE will be entitled to deduct from the amounts payable to LICENSOR hereunder such portion as LICENSEE is required by law, statue or decree to pay as taxes on bahalf of LICENSOR (for instance withholding taxes).
  - All payments will be effected (subject to the Government regulations in the territory in FRENCH FRANCS or US DOLLARS currencies.
  - An independant certified public accountant appointed by LICENSOR will have the right to inspect the books and records of LICENSEE at any time on 30 days notice to LICENSEE but not more frequently than twice during any calendar year. Such inspection will be at the expense of LICENSOR.



- Any all-in-fee statement as to which LICENSOR has not specified its objections in writing within a period of one year after LICENSEE has submitted the same to LICENSOR, will be deemed to have been accepted and approved by LICENSOR.

CLAUSE 10

-----

- If either party will default in the performance of any of its obligation hereunder, except for reasons of force majeure, and this default will not be cured within 30 days upon the other party specifying such default in writing, then the such other party will have the right to terminate this agreement forthwith, without prejudice however, to any and all other rights at law or in equity which either of the parties hereto may have.

CLAUSE 11

-----

- For the purpose of this agreement "RECORD" and "MUSICASSETTE" or "RECORDING" will mean any physical embodiment of sound of any style, character or description, whether now or hereinafter known, including but not limited to disc-records and pre-recorded tapes.

CLAUSE 12

-----

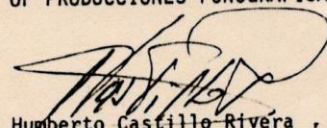
This agreement and its effects will be interpreted under the laws of FRANCE. Any disputes between the parties will be decided by arbitration in Paris/FRANCE. Both parties agree that they will be bound by and comply with decision of the Arbitrator.

Made this 1st day of January 1988, in Paris, in three copies.

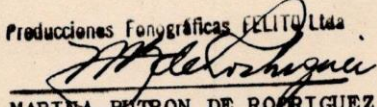
SIGNED AND DELIVERED ON BEHALF  
OF SONODISC

Marcel Perse  
Chairman

SIGNED AND DELIVERED ON BEHALF  
OF PRODUCCIONES FONOGRAFICAS FELITO Ltda

  
Humberto Castillo-Rivera

Producciones Fonográficas FELITO Ltda

  
MARINA BUTRON DE RODRIGUEZ  
MANAGER



3, RUE FONDARY  
75015 PARIS  
TÉL. : 45.77.30.34  
TÉLEX : 204 018  
FAX : (1) 45.79.14.72

## SOCIETE NOUVELLE DE DISTRIBUTION DE DISQUES

PRODUCCIONES FONOGRAFICAS  
FELITO LTDA  
Monsieur Humberto Castillo Rivera

Cra. 75 No. 80-61  
Apdo. Aéreo 6825

BARRANQUILLA  
COLOMBIA

### LETTRÉ RECOMMANDÉE

N/Réf. : MP/LM N°102/88

Paris,  
le 22 Janvier 1988

Cher Monsieur,

Comme suite à notre entretien et à notre lettre du 7 Janvier 1988, veuillez trouver sous ce pli, comme convenu et en 3 exemplaires, le Contrat de Licence pour la distribution, par votre Société, de notre répertoire en Colombie.

Nous vous demandons de bien vouloir nous retourner les 3 exemplaires de ce Contrat, après y avoir apposé votre paraphe sur chaque page et votre signature sur la dernière.

Dès réception, l'exemplaire qui vous revient vous sera adressé par retour du courrier.

Dans cette attente,

Nous vous prions d'agréer, Cher Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

Marcel PERSE





63, RUE FONDARY  
75015 PARIS  
TÉL. : 45.77.30.34  
TÉLEX : 204 018  
FAX : (1) 45.79.14.72

## SOCIETE NOUVELLE DE DISTRIBUTION DE DISQUES

N.Ref.MP/LF/566

Paris, le 26 Avril 1988

PRODUCCIONES FONOGRAFICAS

FELITO LTDA

Cra. 75 n° 80-61

Apdo. Aéreo 6825

BARRANQUILLA / COLOMBIE

### A L'ATTENTION DE MONSIEUR HUMBERTO CASTILLO RIVERA

Cher Monsieur,

Nous vous retournons le contrat daté du 1er janvier 1988, qui convient, étant entendu que la lettre du 7 Janvier 1988, signée à Paris par vous-même fait partie intégrante du contrat.

Il est rappelé que le licencié a été dûment avisé que tous les enregistrements figurant au catalogue de SONODISC, ne sont pas disponibles pour le territoire de COLOMBIE et que, cas par cas, il doit obtenir l'autorisation préalable de SONODISC, avant toute publication.

Nous vous prions d'agréer, Cher Monsieur, l'expression de nos salutations distinguées.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'M. Perse'.

Marcel PERSE

Président-Directeur Général

## 8.4 Anexo . Visa del Corresponsal Picotero Humberto Castillo para Sudáfrica

G.P.-S.68607—1971-72—10 000

B-I 83

Telegraphic Address: "INTERIOR".  
Telegramadres:



Reference No. BSP-155/94  
Verwysingsno.

### REPUBLIC OF SOUTH AFRICA/REPUBLIEK VAN SUID-AFRIKA VISA FOR THE REPUBLIC OF SOUTH AFRICA VISUM VIR DIE REPUBLIEK VAN SUID-AFRIKA

- Permission is hereby granted to HUMBERTO CASTILLO RIVERA  
Toestemming word hierby verleen aan  
holder of Colombian Passport No. C.C. 4736034  
houer van Bogota on the 24/DEC/93 and valid until 24/DEC/98  
issued at Bogota on the 24/DEC/93 en geldig tot 24/DEC/98  
uitgereik te Bogota op die 24/DEC/93  
accompanied by XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX to proceed to the Republic of South  
vergesel van XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX om na die Republiek van Suid-Afrika,  
Africa, as the case may be, for the purpose and period and subject to the conditions contained in the rubberstamp  
na gelang van die geval, vir die doel en tydperk en behoudens die voorwaardes vervat in die rubberstempelafdruk  
hieronder.
- This authority must be produced to the Passport Control Officer at the port of entry in the Republic of South  
Hierdie magtiging moet aan die Paspoortbeheerbeampte by die poort van binnekoms in die Republiek van  
Africa and must, as indicated with an X—  
Suid-Afrika oorhandig word en moet, soos aangedui deur'n kruisie—  
☒ be exchanged by him for a visa stamped in his passport.  
Ingeruil word vir'n visum afgestempel in sy paspoort.  
☐ not be exchanged but retained by the holder.  
nie ingeruil word nie maar deur die houer bewaar word.
- Visa fees as indicated with an X:  
Visumgelde soos aangedui deur'n X:  
☒ No visa fees payable.  
Geen visumgelde betaalbaar nie.  
☐ The prescribed amount has been paid.  
Die voorgeskrewe bedrag is betaal.  
☐ The prescribed amount of R ..... must be paid to the Passport Control Officer on arrival.  
Die voorgeskrewe bedrag van R ..... moet aan die Paspoortbeheerbeampte by aankoms betaal word.

Date/Datum 11th August 19 94

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA  
REPUBLIEK VAN SUID-AFRIKA  
BSP 155/94

N°

Type of visa BUSINESS

Doort visum

Date of expiry 10 November 1994

Vervaldatum

Valid for a ..... /multiple entries before date of expiry,  
subject to passport remaining valid, compliance with entry  
requirements and final examination by Passport Control Officer  
at place of entry.

Geldig vir'n ..... /meervoudige binnegange voor vervaldatum,  
behoudens valdigheid en toelatingsoorname en finale onder-  
soek deur die paspoortbeheerbeampte by poort van binnekoms  
en mits paspoort geldig bly.

Remarks/Opmerrkings:

11 August 1994

CONSUL/KONSUL

[Signature]  
for Secretary for the Interior  
namens Sekretaris van Binnelandse Sake  
R.J. BRESGOTT - Consul Admin.  
Issuing authority  
Uitreikingsowerheid  
SOUTH AFRICAN CONSULATE GENERAL  
IN SAO PAULO, BRAZIL



This document is not valid unless the above  
photo has been stamped with the official stamp  
of the issuing office.

Hierdie dokument is nie geldig nie tensy die  
foto hierbo gestempel is met die amptelike  
stempel van die uitreikingskantoor.

## 8.5 Anexo . Formato de información de etiqueta para prensaje de discos de Sonocosta





sonocosta ltda.

**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>TERAPIA PROTICA.</b>		INTERPRETE (S) <b>VARIOS</b>		
PAIS	SELLO <b>SONOCOSTA</b>	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>SC-100-513</b>
PROGRAMO	BASE LIQ.	FECHA <b>Febrero 28/91</b>	MARCA <b>SONOCOSTA</b>	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
①	DANSEZ "El Borracho" (J. Toto) LUTELIANA - Sou Kous Masters	<u>Sou Kous</u>		JACKY TOTO Prod. REFIT
②	Extra BALL "Pepe" (Diblo Dibala) Lo Koto	<u>Sou Kous</u>		Jimmy Production JIP-014
③	TASSAWALEY "EXTRADITABLE" (D.R.A) TASSA	<u>SOCATAGE</u>		<u>S.C.</u>
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
①	Miffi Streets "Sentimiento" (TALA) TALA Andre Marie	<u>Africano</u>		Volume - Andys Production
②	TU FUN FUN - (E. A. Franco) EL General	Reggae		V.P. Records
③	PATA - PATA - <del>SOLO</del> (Makéba - Ragoun) OSIBISA	Soul		Elephant.
④	Bahia Douca Yoyo - (D.R.A)	Lambada.		PARAVAGE
OBSERVACIONES: <u>Aparecida</u>				
CARATULAS: <u>CA 803</u> <u>Id 30012</u>				



sonocosta ltda.

**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>TERAPIA MEGAMIX</b>		INTERPRETE (S) <b>varios-</b>		
PAIS	SELLO <b>sonocosta</b>	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>SE-100-512</b>
PROGRAMA <b>H. Ahumada.</b>	BASE LIQ.	FECHA	MARCA <b>Sonocosta.</b>	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	① NAIROBI Night "yeye Remix" (Lokassa) ef. Soukous STARS - Vol. 1 - "Megamix"			Syllart 38779-2
	② LA Vie est Belle "CAPATAZ Remix" (P. Wemba) TAPA Wemba			STORMS - Ref 1028
	③ Poco Mau JAM - "Coco Manzana" (Gregory Peck) JET STARS.			V.P.R.L. 1096 STEELY - CLEVIE -
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	① Eloria Aguila "Aire Remix" (Toini Devo) Rol your Belly			
	② Celio - "LA Mula" (Choco) Choco STARS			
	③ Abrentsie "El Enguafabao" (Tony Meusak) Byedu Blay Ambolley			SIMIGWA Records EBL-6133

OBSERVACIONES:

Se publican sin Caratula

CARATULAS \_\_\_\_\_





**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

sonocosta ltda.

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>ficoterapia - Vol 1</b>		INTERPRETE (S) <b>VARIOS.</b>		
PAIS	SELLO <b>UNISON-</b>	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>K-2021</b>
PROGRAMO	BASE LIQ.	FECHA <b>Marzo 15/91</b>	MARCA <b>Kuky -</b>	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	<p>① Abocoloco (Bouche) (chicho K) Chicho Kock</p> <p>② Boujeike Aliaska "A Risa" (NATi blu) NATi blu</p> <p>③ Due Hsse hy Bieve - "A Tanga" (ZaiKo) ZaiKo tanga - tanga -</p>			
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	<p>① Ret - ButallKs (Leon) (D.R.A) Sobreik</p> <p>② Boun - Temene <sup>TOURNE RE.</sup> (Diablo) Diablo / Matchata</p> <p>③ El Trueno #2 Nozila (Dingo) Dyngo Yogo</p> <p>④ El Espe luque - Z Ningue (Mauro) Mauro</p>			

OBSERVACIONES:

CARATULAS \_\_\_\_\_

PRENSAJE \_\_\_\_\_



**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

sonocosta ltda.

**INFORMACION DE ETIQUETA**

TITULO <b>TERAPIA DE LOS BARRIOS</b>		INTERPRETE (S) <b>Varios</b>		
Vol 2 - Homage al III Festival Proton				
PAIS	SELLO <b>Leon-Muky-</b>	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>SR-2020</b>
PROGRAMA	BASE LIQ.	FECHA <b>abril 15/91</b>	MARCA <b>Intersson</b>	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
Canta: SYRAN M'BENZA PASSI-JO-8 KICHAR - * ② PENSION - "Acapella" El General - (Nando Boom) * ③ Ben-bom - El General - (Nando Boom) * ④ DMBON SHABA RANKS	① ICHA "Sebastian" (S. M'BENZA)		100 A.R. 1025 Metrolite Seal	HUSA 1185 BBDO - HUSA Productions
B				
* ① BIBLE - FULFLNE "El Fidel" SHABA RANKS. * ② Next "El Sobo #2" * ③ Idie Pabla - Pablo (P. Subadika) Pablo Subadika -				

OBSERVACIONES: \* For Constatar referencias -  
Sellos - Nombres Originales.

CARATULAS \_\_\_\_\_





**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

sonocosta ltda.

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>Rumba con Terapia</b>		INTERPRETE (S) <b>Varios -</b>		
PAIS <b>Jaite-Cameron-</b>	SELLO <b>Sonocosta</b>	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>SC-100-516</b>
PROGRAMA <b>ZIMBAWE.</b>	BASE LIQ.	FECHA <b>Mayo 6/91</b>	MARCA <b>SONOCOSTA</b>	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	JUMP IT YOU JUMPING.			VP. Records
①	Jumping "El Papi" (STelly and Clevie) Roger Roots.	Reggae -	3:18	STelly y Clevie.
②	Nicole SAAR "El Nisil" (E. Bilongo) Geo Bilongo	Sou Kous.	3:13	<del>Sonocosta</del> Melodie. Afro Rhythmes - AR-1013
③	Naudela - <del>Donna D. RA</del> El Profeta FOX y <del>Brooklyn</del>	Reggae -	3:58	<del>Pool</del> HAROP Mc Party
④	Nageyo "El Borracho" (Tapy Tex) EMPIRE BAKUBA	Sou Kous.	4:20	Sonodisc. MOL-004 SDI-119 Authentic Music.
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	<del>no pusele</del> ① Esa chica me VACILAR (C. Barret) NANDO BOOM	SOCATAP.	4:10	Shelly's Records Count Shelly.
②	DUNIYA "El BAZUCO" (L. Yambougo) Yondo Sister	Sou Kous. Sou Kous Stars	5:00	Kaba KO KBA 900
③	Sophie - "El Joe" (D. RA) Charles Kalenga.	Sou Kous.	3:50	STernu Records BIB-Records J- (1989) fp 3 Miles High.
④	Ndodada Na Zimbabwe (J. Moyo) JONAH MOYO	"Jes Tambores" African	4:10	JONAH MOYO OHJ -

OBSERVACIONES:

CARATULAS \_\_\_\_\_



sonocosta ltda.

**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>TERAPIA SEXY</b>		INTERPRETE (S) <b>VARIOS</b>		
PAIS	SELLO <b>Sonocosta</b>	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>100-515 -</b>
PROGRAMA <b>Locho Haza</b>	BASE LIQ.	FECHA <b>JUNIO 20/91</b>	MARCA <b>Sonocosta</b>	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	① <b>CAPOTAL</b> (T. Mousinga) <b>Touye Mousinga - WENAME -</b>	<b>Soukous</b>		<b>Sonodisc -</b> <b>Touye Productions</b> <b>TP 50444</b>
	② <b>More Poco "El Fonzon"</b> (Steely Cleve) <b>Steely Cleve</b>	<b>Reggae -</b>		<b>Steely Cleve -</b>
	③ <b>ISONO "La Anepa"</b> (S. Mchunu) <b>Sipho Mchunu</b>	<b>Soweto -</b>		<b>Toten Records</b> <b>JD 360183</b>
	④ <b>FATHER CRAB "La Matraca" - Reggae -</b> (B. Digital) <b>JOHNNY P.</b>			<b>Bobby Digital</b>
B	① <b>DJEN DJEN A "El Suku Suku" - Soukous -</b> (F. Majunga) <b>Freddy de Majunga</b>			<b>Sonodisc -</b> <b>CEP 080855</b>
	② <b>Let's go "El Partio" - Soukous -</b> (M. Power) <b>Muyei Power</b>			<b>R. Francis -</b> <b>MAKOSA - MB. 9045</b> <b>(P) 1980</b>
	③ <b>DO WAH NANNY "ELATRACO" - Soul Soka -</b> (EXUMA KANA) <b>KALYAN -</b>			<b>SPICE Records</b>
	④ <b>AUTO ROUTE "Palerque" #2 - Soukous -</b> (F. Majunga) <b>Freddy de Majunga</b>			<b>Sonodisc</b>

OBSERVACIONES :

CARATULAS \_\_\_\_\_





sonocosta ltda.

**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>TERAPIA Remix.</b>		INTERPRETE (S) <b>varios.</b>		
PAIS	SELLO <b>Sonocosta</b>	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>SC-100-514</b>
PROGRAMA <b>H. Alvarado.</b>	BASE LIQ.	FECHA <b>/91.</b>	MARCA <b>Sonocosta</b>	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	<p>① Muevela (Panameña) Ceh y Pe) Chichoman</p> <p>② Version (La Papayera) (Pepto Caranava)</p> <p>③ KAKANE <sup>CHOKWO</sup> "El Bota Cerveza" (King Ubulu) International Band of Nigeria CON King Ubulu</p>			<p><b>SONOMUNDO</b> <b>PER-1103</b></p> <p><b>Afrodisia</b> <b>DWAPS 2244</b> <b>Año: 1985</b></p>
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	<p>① Mr Robin (Mr Robes) (E Ayong) CRAZY - "Two Man Sound"</p> <p>② KOKITO "Eh Hijo de Sabina" (CD RA) (Ikeuga Super Stars)</p> <p>③ Ibra <sup>zin</sup> AKO "Nova#3" (BRA) Oriental Brothers</p>			<p><b>Low para</b> <b>TRM.</b></p> <p><b>DECCA -</b> <b>Dist. SONODISC.</b></p> <p><b>Miguel.</b> <b>DECCA -</b> <b>Dist. SONODISC.</b> <b>DWAPS 2057</b></p>

OBSERVACIONES:

**Sin Camatula -**

CARATULAS \_\_\_\_\_



sonocosta ltda.

**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>TERAPIA DEL SIELO</b>		INTERPRETE (S) <b>VARIOS -</b>		
PAIS	SELLO <b>SONOCOSTA</b>	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>SC-100-511</b>
PROGRAMA	BASE LIQ.	FECHA	MARCA <b>SONOCOSTA</b>	

	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
<b>A</b>	<p>① Kin Night "Lokassa" (Ndala Kimoko) Dally Kimoko et Soukous Stars</p> <p>② La Jeunesse "El Futele" (Mwana) Master Mwana</p> <p>③ DJENBA (B.M.) Bopol Mansiamina</p>			<p>KABA KO - KBR 908</p>
<b>B</b>	<p>① Dégât Matériel "Paleque Paleque" (F.B.) Freddy de Majunga</p> <p>② Ndeko ya Samuel "Chambaco" (Tshala M.) TSHALA MUANA.</p> <p>③ Marie (Marie He) (R. Francis) Afronational</p> <p>④ By Beach. "LA EXCUSA"</p>			<p>JIMMY'S International Producteurs - JIP - 018</p>
OBSERVACIONES : (Fab Grosso) BY PLAYA. <span style="float: right;">No se le hizo CARATULA</span>				





**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

sonocosta ltda.

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>SALSA SOCCA PRESENTA</b>		INTERPRETE (S)		
<b>TERAPIA del Ayer - Vol 1</b>		<b>VARIOS -</b>		
PAIS	SELLO	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA
<b>Nigeria - Haiti.</b>	<b>Sonocosta</b>		<b>33</b>	<b>SC-100-517</b>
PROGRAMA	BASE LIQ.	FECHA	MARCA	
<b>Hermano Ahumada</b>		<b>Agosto 20/91</b>	<b>Sonocosta</b>	

	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
<b>A</b>	<p>① <b>AKY SPECIAL "A quien"</b> (P. Nico Mbarga) <b>Rocatil JAZZ - Prince Nico</b></p> <p>② <b>Adam ET EVE "Rebote"</b> <b>WAZA</b> (P. Nico Mbarga) <b>Rocatil JAZZ</b></p> <p>③ <b>PAN A PAN (La Palabra)</b> (E Cosa que) <b>ERIC Cosa que</b></p>	<p><b>Sou Kous</b></p> <p><b>Sou Kous</b></p> <p><b>Sou Kous</b></p>	<p><del>Sou Kous</del> <del>1200000</del> <del>#5007</del> <del>(38194)</del></p>	<p><b>Nigeria - RAS</b> <b>Sonodisc (1986)</b> <del>RAS-22</del> <b>Nigeria-Sonodisc</b> <b>RAS - Sonodisc</b> <b>RAS-22</b></p>
<b>B</b>	<p>① <b>MISIANI "San Martin"</b> (Simba Yoro) <b>SHIRATI JAZZ - of</b></p> <p>② <b>AWEISSA "Agizese"</b> (Les Rapaces) <b>Les Rapaces -</b></p> <p>③ <b>ANAUDHOU "El Arabe"</b> (Anireche) <b>Atous</b></p> <p>④ <b>BASSOUE "El Sastre"</b> <b>Les Rapaces</b> <b>Les Rapaces -</b></p>	<p><b>Sou Kous</b></p> <p><b>Haitiano</b></p> <p><b>Rock Orak</b></p> <p><b>Haitiano</b></p>		<p><b>Kenya -</b> <b>EMI-</b> <b>Kemi-0502-561</b></p> <p><i>[Signature]</i></p> <p><i>[Signature]</i></p>

OBSERVACIONES:

CARATULAS \_\_\_\_\_



sonocosta ltda.

**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO		INTERPRETE (S)		
FIESTA CON TERAPIA		Varios		
PAIS	SELLO	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA
Colombia	Sonocosta		33 R	SC100-518
PROGRAMA	BASE LIQ.	FECHA	MARCA	
		Sept. 13/91		

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	1) EXACTO "El puerquito" (N. Guiliani) ARESTI SOUND	Tecnotronic	5:30	<del>Aobobisc</del>
*	2) BAD WHUD "Foulball" (Jackie Chang) SILVER FOX	Regue	3:33	<del>Sonodisc</del>
	3) HELENE "El Cario" (Dany Engobo) LES-COEURS-BRISES	Soukous	2:36	<del>Sonodisc</del> <sup>Dist. Melodie</sup> Jimmy's Production Ref: JIP 026
	4) LOUBARD "El Ahogao" (M Yace) WOYA	Zouk	4:15	<del>Sonodisc</del>
			----- 15.54	
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	1) ELOINA (E. Gustave) EDDY GUSTAVE	Merengue	4:52	<del>Sonodisc</del> <sup>Melodie</sup> Debs Prod. 20-31831-2
	2) MINI MINIFALDA (Fab 5) MARCONY	Regue	4:07	
	3) GET TOGETHER "La Papaya" (R. Francis) AFRICAN VIBRATIONS	Punta	3:23	<del>Sonodisc</del>
	4) JE SUIS OCCUPEE "La cachipo- rra" (A. Masikini) ABETI	Soukous	3:33	<del>Sonodisc</del> Jimmy Int. Prod. JIP 1024
			----- 15:55	

OBSERVACIONES:

CARATULAS \_\_\_\_\_





sonocosta ltda.

**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO RUMBA CARIBEÑA		INTERPRETE (S) TE Varios		
PAIS Colombia	SELLO Sonocosta	REF. EXT.	R.P.M. 33 1/3	REFERENCIA SC-100-519
PROGRAMO HERNAN AHUMADA-LUCHOMEZA		BASE LIQ.	FECHA Octubre 9/91	MARCA

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	1) KARINA (A. Carbonó) CARIBE STAR	Caribeño	3:42	Abelardo Carbonó
	2) BUSS-UP-SHUT "La mazorca" (T. Wakins) BARON	Soca	5:00	B. S. Records
	3) NADY. BLONDE "La lengua" (Shungu Omba) N'GOUMA LOKITO	Soukous	3:40	Sonodisc AT091
	4) SASHAKILE "Sacrilegio" (R. Finger) STARS OF SOWETO	Soweto	3:58	<del>Sonodisc</del>
		Tiempo →	16:20	
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
	1) BOMBA PARA AFINCAR (Vico - C) VICO - C	Reggae Soul	3:29	Vico Records
	2) EL MERENDERO (Jovanotti C) SOUND TORO	Moderno	4:30	ZYX Records
	3) UWA - ONYE "Nova con Pito" (Kabaka) ORIENTAL BROTHERS	Nova	5:30	<del>Sonodisc</del>
	4) SHOW ME RESPECT "La China" (Lady English) SISTER LINDA	Reggae	3:00	King Jammys
		Tiempo →	16:29	

OBSERVACIONES:

CARATULAS \_\_\_\_\_

PRENSAJE \_\_\_\_\_

SABOR TERAPIA		VARIOS		
PAIS SOUTH AFRICA- USA - CAMERUN	SELLO SONOCOSTA	REF.EXT.	FORMATO LP	REFERENCIA SC-100-520
PROGRAMO H. AHUMADA - PILO	BASE LIQ.	FECHA NOVIEMBRE 25 DE 1991	MARCA	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p><b>1</b> <i>UMASIHLALISANE</i> * MBAQUANGA "El Encuero" (M. Mankwane) <i>J. MAKWELA</i> MAHLATHINI-MAHOTELLA QUEENS</p> <p><b>2</b> I - KEMBE "El Pito" (F. Majunga) FREDDY DE MAJUNGA</p> <p><b>3</b> SHOP SEXY "Rasjuñao" (Masipres) SHABA MIX</p> <p><b>4</b> CHIM - AJUJU (G. Kabaka) KABAKA INTERNATIONAL</p>	<p>Soweto - MBQ</p> <p>Soukous</p> <p>Reggae</p> <p>Nova Moderno</p>	<p>4.48</p> <p>4.36</p> <p>3.37</p> <p>2.54</p>	<p>Gallo Music BL-742 (KAZ - 901) Shisa International <i>KAZ Records</i></p> <p>Sonodisc</p> <p>V.P. Records</p>
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p><b>1</b> * HAY - KABI "La Mona" (M. Mankwane) MAHLATHINI-MAHOTELLA QUEENS</p> <p><b>2</b> TE VES BUENA (Shaba Rank) SHABA MIX</p> <p><b>3</b> BIGNO BE NDOLO-MEGAMIX (Moni Bilé) MONI BILE</p> <p><b>4</b> * KWA MAKHUTHA "La Buseta" (S. Nkabinde) MAHLATHINI-MAHOTELLA QUEENS</p>	<p>Soweto MBQ</p> <p>Reggae</p> <p>Soukous</p> <p>Soweto - MBQ</p>	<p>5.31</p> <p>4.13</p> <p>2.48</p> <p>3.57</p>	<p>Shisa International Kaz Records CD- 901</p> <p>V.P. Records</p> <p>MP - 52711 MAD - Production</p> <p>Shisa International Kaz Records CD - 901</p>
OBSERVACIONES:				
* NOMBRES ORIGINALES POR VERIFICAR				CARATULAS _____
				PRENSAJE _____





**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

sonocosta ltda.

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <b>Super Terapia Caribena</b>		INTERPRETE (S) <b>varios.</b>		
PAIS	SELLO	REF. EXT.	R.P.M.	REFERENCIA <b>CSC-9201</b>
PROGRAMO	BASE LIQ.	FECHA <b>ENERO 13/92.</b>	MARCA <b>Sonocosta</b>	

	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
<b>A</b>	<p>① UMASIMILISANE "El Encuentro" (M. MANKWANE) MAHLATTINI - MAHOTELLA QUEENS.</p> <p>② Mini - Minitalda (FAB 5) Marcouy Star</p> <p>③ No Problem - "Los Mutequitas" (D.R.A) Burning Flames</p> <p>④ Mr Mandela - (D.R.A) FOXY BROWN</p> <p>⑤ <del>KASS - KASS</del> - KETOKO (P. RAMAZANI)</p> <p>⑥ Mr Robin - (Edwing Ayong) CRAZY</p>		<p>⑦ Nady Blonde "La Auga" (Shungu Omba) NIDOUNA LO KITO</p>	
<b>B</b>	<p>① PAS de CONTACT "EL TAHIN" (Nyboma) 4 ETOLLES</p> <p>② Vengan A Bailar (STEELY - CLIVIE) Reggae SAM.</p> <p>③ Esa chica no me puede vacilar (A. Becket) Nando Boom</p> <p>④ Foul ball - BAD WHUD (STEELY CLIVIE) Silver Fox</p> <p>⑥ ⑥ Ellos Venian - (S. Raul) Nando Boom -</p> <p>⑤ ⑥ Te ves Buena - Remix (S. Raul) Shabba RANK</p>		<p>⑧ Ku Klung Klung (R. Dragon) Red Dragon -</p>	<p>Licencias - Sado B. B-G: Discos Victoria - Sonodisc - A y B.</p>
OBSERVACIONES (4) Misil - Nicole SAAR		CARATULAS _____		



**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

sonocosta ltda.

INFORMACION DE ETIQUETA

TITULO <i>Espele de Terapia-</i>		INTERPRETE (S) <i>UASAS</i>		
PAIS	SELLO <i>Sonocosta-</i>	REF. EXT.	R.P.M. <i>33</i>	REFERENCIA <i>SC-100-522</i>
PROGRAMA <i>Hernán Alameda.</i>		BASE LIQ.	FECHA	MARCA

	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	EDITORAS
<b>A</b>	<p>① LA PICOSA (Miguel PLATA) SAUNA Bands</p> <p>② Vengan a Bailar (STEELY - CLEVE) Reggae SAM.</p> <p>✓ ③ NKWA "Agua" (E. Warrior) Oriental Brothers</p> <p>④ Nyangoro "Rastrillo" - (O. CHISIANI) Owino Shirati JAZZ</p> <p>⑤ Bibi - LA Doudou - "El Aji" (H. Thezenas)</p>			<p><i>Sonocosta</i></p> <p><i>Nigeria - DECCA DWAPS-57 West Africa</i></p> <p><i>Kenya</i></p>
<b>B</b>	<p>* Lokassa YAM Bougo -</p> <p>① TrisBALIN "Mago Paraulero" (Prince - NICO - N. Banga) Rocafila JAZZ.</p> <p>② Yu Sate - "La Caravela" (E. Cooper) The Fabulous - Five</p> <p>③ Never Too (Wayne Wonder) More Poco</p> <p>④ Abilo "NAPA" Remix (Geo - Bilongo) Soulous System -</p>			
OBSERVACIONES: ① <i>Twist Brazil (Tostid) Brazil - BANDS -</i>				

CARATULAS \_\_\_\_\_

PRENSAJE \_\_\_\_\_





**sonocosta ltda.**  
sonidos de la costa

sonocosta ltda.

INFORMACION DE ETIQUETA

3430043

TITULO <b>Arriba Caribeño -</b>		INTERPRETE (S) <b>varios.</b>		
PAIS	SELLO <b>Sonocosta</b>	REF. EXT.	R.P.M. <b>33</b>	REFERENCIA <b>SC-100-523</b>
PROGRAMA <b>H. Amador. H. Castillo.</b>		BASE LIQ.	FECHA <b>1992 -</b>	MARCA

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	Freemias EDITORAS
	<p>① Ken Ken - "El Entorpe" (D.R.A) Patrick Parole -</p> <p>② Horo Come loco "El Hloron" (T. Thompson) Shabba Can</p> <p>③ Mes Amis (O. HAMOUNNI) Malynga System</p> <p>④ I can't Take "El Tanque" (Heather Lewis) Calypso Rose</p> <p>⑤ Maddy Cry "Hloron" (T. Thompson) PAPA SAM.</p>			<p>Henri Debs CBS 415 (P) 1990</p> <p>Apoxythous. AR-3011</p> <p>STRAKERS Records</p> <p>VP Records</p>
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	Freemias EDITORAS
	<p>① Super Familia (Adolphe Chancy) Super Star</p> <p>② New Dimension "Rasguñao" (D.R.A) Echo Minott</p> <p>③ Moyibi Dub "Bakule Remix" (D.R.A) Fede Lawu</p> <p>④ Township Jive "Congo Remix" (Lady Smith) Black-Manbazo</p>			<p>Lic. CREB 8075 Super Star.</p> <p>Jimmy Production</p> <p>WEA - Various Calle Hija</p>

OBSERVACIONES:

CARATULAS

PRENSAJE

FESTIVAL DE TERAPIA		VARIOS		
PAIS NIGERIA - ZAIRE - ZIMBAWE - USA	SELLO SONOCOSTA	REF.EXT.	FORMATO	REFERENCIA SC-100-524
PROGRAMO H. AHUMADA	BASE LIQ.	FECHA 1992	MARCA	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	NDATAMBURA "Paco" (Oliver Mtukudzi) ZIMBAWE FRONTLINE	Soweto	4.36	
2	SOLITUDE "Pambele" (D.R.A.) NIMON TOKI LALA	Soukous	2.51	Jimmy Production JIP - 027
3	SUN PLASH "El Ninja" (Ninjamaan) REGGAE SUN SPLASH	Reggae	3.11	
4	SIMPLICITE # 2 "Mago # 2" (Prince Nico) ROCAFIL - JAAZ	Nová	8.01	Ras - Nigeria RAS - LPS - 040
B				
1	COLETO DEL FESTIVAL (Ruppert P.) MIGHTY SMALLLOW	Socca	5.30	Charliés Records
2	TOO MUCH GUN "Baygon" (Henkei Irie) N. WRIGHT	Reggae	3.12	
3	REGGAE BAMBA # 1 (D.H.) DON HICK	Reggae	3.20	
4	ZALIM "Asao" (M. Godzom) GODZOM	Zouk	4.14	Sonodisc
5	SANTY "La Sentimental" (M. D.) KENYA PARTOUT	Guitarrista	2.34	Playa Sound
OBSERVACIONES:				
CARATULAS _____				
PRENSAJE _____				



ARRIBA CARIBEÑO VOL. 2		VARIOS		
PAIS	SELLO SONOCOSTA	REF.EXT.	FORMATO	REFERENCIA SC-100-525
PROGRAMA H. AHUMADA	BASE LIQ.	FECHA SEPTIEMBRE 6 DE 1992	MARCA	

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	GIRL LOVE IT HOT (D.R.A.) RED DRAGON		3.15	
2	OLIVER IN USA "El Peo" (Oliver) OLIVER DE COQUE		3.05	Afrodisia ORLPS - 02
3	PAKITA (Rocherau) DR. NICO ET AFRICAN FIESTA		4.27	Sonodisc LP - 360151
4	LA ZUELA "Original" (D.R.A.) MIGHTY TRINNY		2.50	
5	MADYISA "El Nato" (J. Chauke) J.J. CHAUKE ET TIYIMELEM YOUNG SISTERS		3.16	P 1983 <i>Earth Works</i> Ref.: <i>EAD 1010</i> <i>C'DEWV-32</i>
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	TODO SUBIO EN VENEZUELA (Carlos Quintero) SWEET EDITION		3.10	Tamayo
2	JESSICA (Noral Makanson) SERVICE SECRET		4.10	
3	AMY (Damien) DAMIEN SOUKOUZOUK		2.50	Socadisc
4	JUST A LITTLE BIT "Las Palmitas" (D.R.A.) ED WATSON - LORD KITCHENER		4.00	
5	SIMALAYA "La Taquillera" (D. Missiani) KENYA PARTOUT		2.30	Playa Sound

OBSERVACIONES:

CARATULAS \_\_\_\_\_

PRENSAJE \_\_\_\_\_

TÍTULO <b>LA TERAPIA DEL AÑO</b>		REFERENCIA <b>VARIOS</b>		
PAIS <b>SOUTH AFRICA-USA- NIGERIA-TANZANIA</b>	SELLO <b>SONOCOSTA</b>	REF.EXT.	FORMATO <b>LP</b>	REFERENCIA <b>SC-100-527</b>
PROGRAMA <b>H. AHUMADA</b>	BASE LIQ.	FECHA <b>DICIEMBRE 16 DE 1992</b>		MARCA

<b>A</b>	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	① NO MONEY NO LIFE "La Matraca" (Cosmas Chidumule) <b>ORQ. SUPER MATIMILA &amp; REMMY ONGALA</b>	Soukous	8.30	Real World Records CRW - 22 Virgin - 1992
	② LA MATRACA - REMIX (Remy O.) <b>ORQ. SUPER MATIMILA &amp; REMMY ONGALA</b>	Soukous	3.01	Real World Records CRW - 22 Virgin - 1992
	③ HUELE HUELE (Ernest Bilone) <b>HENRY CYRILLE - ANTIGUYAFRICA</b>	Zouk	3.18	Disc Agr (1991) Prod.:CHAB Moradisc
	④ RASJUÑAO - REMIX (D.R.A.) <b>NEW DIMENTION</b>	Reggae	2.11	V.P. Distribution
<b>B</b>	① PAPA BONHEUR "La Camisa del Conde" (K. Olomide) <b>KOFFI OLOMIDE</b>	Soukous		T.M.S. 92007 Tamaris - Sonodisc
	② OMOISEKE "La Sirena" (Ch. Moniko) <b>NYAMWERI BAND</b>	Soukous		Playa Sound Kenya - SP - 10563
	③ BUSETA ORIGINAL (Nkabinde) <b>MAHOTELLA QUEENS</b>	Soweto		
	④ ENLAY (D.R.A.) <b>LOVINDER</b>	Reggae		T.S.J.
	OBSERVACIONES:  KENYA - CAMERUN			
				CARATULAS _____ PRENSAJE _____

TITULO <b>CAMPEON DE TERAPIA</b>		INTERPRETE(S) <b>VARIOS</b>		
PAIS <b>ZAIRE - NIGERIA USA - SOUTH AFRICA</b>	SELLO <b>SONOCOSTA</b>	REF. EXT.	FORMATO <b>LP</b>	REFERENCIA <b>SC-100-529</b>
PROGRAMO <b>HUMBERTO AHUMADA</b>		BASE LIQ.	FECHA <b>FEBRERO 3 DE 1993</b>	MARCA

A	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<ol style="list-style-type: none"> <li>WABI "Ajite en la Loma" (Sahlomon) <b>SAHLOMON - LANGA - LANGA</b></li> <li>WABI "Ajite en la Loma" Remix (Sahlomon) <b>SAHLOMON - LANGA - LANGA</b></li> <li>SIXATSHANISWA YINI? "Niña Mimada" - (D. Masondo) <b>THE SOUL BROTHERS</b></li> <li>ECO REMIX (Bone) <b>DIBONE</b></li> <li>SAKIS (D.R.A.) <b>SAKIS</b></li> </ol>		5.15     5.15     <del>3.06</del> <b>3.36</b>	AIMEDO STAR NYURA - LANGA LANGA  CD - SUIZA CDBT 129-12 Año 1991 - C #4  LP DELIWE SOUL BROTHERS Ref. 60-31016
B	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<ol style="list-style-type: none"> <li>SARRAH "El Salomon" (D.R.A.) <b>SAHLOMON</b></li> <li>SARRAH "Salomon Remix" (D.R.A.) <b>SAHLOMON</b></li> <li>SOCCA HALEY (M. Martin) <b>NIGHTY MARTIN</b></li> <li>PARAKINA "Cuchillo # 2" (D.R.A.) <b>PRINCE NICO &amp; ROCAFIL JAZZ ORCHESTRE</b></li> <li>REGGAE TWIST (D.R.A.) <b>KRISTAL &amp; SHABA RANK</b></li> </ol>		3.50     3.47     5.02     2.33     3.20	SONODISC NS-004 CD- C #4  NS- 004 CD - C #4      

OBSERVACIONES: \_\_\_\_\_

CARATULAS \_\_\_\_\_

TITULO <b>SOCARIBE MUSIC SHOW</b>		INTERPRETE(S) <b>VARIOS</b>		
PAIS <b>ZAIRE - NIGERIA USA-SOUTHAFRICA</b>	SELLO <b>SONOCOSTA</b>	REF.EXT.	FORMATO	REFERENCIA <b>SC-100-528</b>
PROGRAMA <b>HERNAN AHUMADA</b>	BASE LIQ.	FECHA <b>FEBRERO 3 DE 1993</b>	MARCA	

<b>A</b>	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
<b>1</b>	ROKIATOU "Ajite en la Quinta" (Sah'lomon) CHOC A DISTANCE		3.54	LOKETO JIP - 038 CD - C # 6
<b>2</b>	ROKIATOU "Ajite Remix" (Sah'lomon) CHOC A DISTANCE		3.54	LOKETO JIP - 038 CD - C # 6
<b>3</b>	SOCCA JADOO (D.R.A.) MIGHTY MARTIN		4.15	
<b>4</b>	SHAVE "El Pavo" (D.R.A.) FRAN RANK		3.50	
<b>B</b>	OBRAS - AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
<b>1</b>	JUVE "Niña Mimada # 2" (M. Ngwenya Ukhalalani) THE SOUL BROTHERS		3.10	Deliwe The Soul Brothers Corte #4 - Lado 1 - Ref.:60-31016 Sello: Masterpiece
<b>2</b>	BRAZO DERECHO (D.R.A.) SUPER FIVE OF AFRICA		4.25	
<b>3</b>	LA CLAVADA (Z. Mithani) DAMIEN SOUKOUZOUK		4.26	
<b>4</b>	BRAZO - REMIX (D.R.A.) SUPER 5 OF AFRICA		2.46	
<b>5</b>	TEXANO (D.R.A.) LOVINDER		3.41	
OBSERVACIONES:				
				CARATULAS _____
				PRENSAJE _____



PAIS CAMERUN	SELLO LICENCIA PATRICE BILL	REF.EXT. CDS-6808-SONODISC	FORMATO LP	REFERENCIA CP - 0001
PROGRAMO HUMBERTO CASTILLO R.	BASE LIQ.	FECHA MARZO 9 DEL 94	MARCA CASTILLO PROD.	

	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
<b>A</b>	<p>① ESSIMO "El San Felipe" (J. Ph Tamba - Patrice B. Bille)</p> <p>② AMI AMI (Edgar Yonkeu-B Enolla)</p> <p>③ PROPRIÉTÉ PRIVÉE (Guy Love - Betuel Enolla)</p>			<p>Bill Production CDS - 6808 Sonodisc</p> <p>Bill Production CDS - 6808 Sonodisc</p> <p>Bill Production CDS - 6808 Sonodisc</p>
<b>B</b>	<p>① MOVE JE "EL VOLCAN" (Edgar Yonkeu-B Enolla. Dora Decca)</p> <p>② MISSIE MOI AIME TOI (Douleur Edgar Yonkeu)</p> <p>③ ESSIMO "EL SAN FELIPE REMIX" (J. Ph Tamba - Patrice B. Bille)</p>			<p>Bill Production CDS - 6808 Sonodisc</p> <p>Bill Production CDS - 6808 Sonodisc</p> <p>Bill Production CDS - 6808 Sonodisc</p>
OBSERVACIONES				CARATULAS _____ PRENSAJE _____

PAIS CAMERUN - ZAIRE	SELLO CASTILLO	REF.EXT.	FORMATO	REFERENCIA CP - 0002
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO R.	BASE LIQ.	FECHA MARZO 18 DEL 94	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	AYE MAMA "El Tetero de William" (Jo Bayi )	Soukous		Music Ange Kaluila 074K
2	WIZA - WIZA "Tránsito Pitador"			
3	AMOUR SCOLAIRE "El Morocho"			
4	SANTA MARIA "El Pimpollo" (Alvaro Defao) ALVARO DEFAO			
B				
1	LISAN O TRIO (Tijera Arroyadora) Zaiko - Langa			
2	NOSTALGIE "Chupasangre" (Geo Bilongo)	Soukous		Afro Rythmes AR - 1027(1994)
3	LILYNE "La Pecosá" (Komba M. Bellow) Geo Bilongo - K. Bellow	Soukous		Afro Rythmes AR - 1027(1994)
OBSERVACIONES ESTE LP NO SE PUDO PROGRAMAR CON UN SOLO ARTISTA AL SER PRENSADO POR VICTOR CONDE				
CARATULAS _____				PRENSAJE _____

PAIS SOUTH AFRICA	SELLO CASTILLO PRODUCTIONS	FECHA OCTUBRE 6/94	NUMERO 33	REVISOR CP - 94 - 003
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA OCTUBRE 6/94	MARCA CASTILLO	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① TOLO "Rompe Visa" (Peta Teanet) <b>GIRLIE</b></p> <p>② AKUNACALA (R. Mkhize)) <b>IKHANSELA NO JBC</b></p> <p>③ LENNA KE WAKA (PetaTeanet) <b>GIRLIE</b></p> <p>④ GAZA (D.R.A.) <b>DAVID NYANISI</b></p>	<p>Town Ship</p> <p>Town Ship</p>		<p>R.P.M Record J.V.MT - 121</p> <p>C.C.P. Record (1991) K.D. - 532 -</p> <p>R.P.M. Record J.V.M.T. - 121</p> <p>D.M.H. 9024 D.P.M.C.Product. Dist: Tusk (1991)</p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① BADAYO "Mateo" (Sinclair- A. Martrin/Ghelakis//Khojane ) <b>Dr. VICTOR</b></p> <p>② KUBU HBUNGU (( D.R.A.) K. BUNGU</p> <p>③ DESIRE (D.R.A.i) <b>GROOVE CITY</b></p> <p>④ I LIKE TO MOVE IT (E. Morillo) <b>GROOVE CITY</b></p>	<p>Ragga Tip</p> <p>Pop - Techno</p> <p>Pop - Techno</p>		<p>Gallo Music C.D.L -2010 (1994)</p> <p>G.C - 007</p> <p>GCMC - 03 Cover : South Africa</p>
OBSERVACIONES				CARATULAS _____
				PRENSAJE _____

SOUTH AFRICA	CASTILLO PRODUCCION	33	CP - 005
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA OCTUBRE 21 DEL 94 (CORTE)	MARCA

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① VHOLANGWANA "Policia" (D. Kids) <b>THE DALOM KIDS</b></p> <p>② JANE "La mascota" (Peta Teanet) <b>GIRLIE</b></p> <p>③ AMALOMBO "Pollitos" (Roland MKhize) <b>IKHANSELA NO - JBC</b></p> <p>④ WO TIYISELA "La Quincena" (O. Ngobeni) <b>OBED N.GOBENI</b></p>	<p>Township</p> <p>Township</p> <p>Shangaan Tradicional</p>	<p>4.35</p> <p>5.50</p> <p>3.18</p> <p>3.05</p>	<p>Gallo Music (1992) MCHUL -40289</p> <p>R.P.M. Record's (1993) JUMT 121</p> <p>M.J. Diamini (1990) Emi-Music L4 KD (CD) 521</p> <p>Teal Record's (1991) Tec-2285</p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① ASIYOLALA "La Rumba" (D. Nkosi) <b>DAN - N'KOSI</b></p> <p>② MAKOTI (M. Zikode) <b>IZIVA-KASHI - ZENDAWO</b></p> <p>③ VALOI (Peta Teanet) <b>GIRLIE</b></p> <p>④ SHAMBALA (D. Moore - MCA) <b>DR. VICTOR</b></p>	<p>Township</p> <p>Tradicional Sotho</p> <p>Township</p> <p>Dance - Hall</p>	<p>4.18</p> <p>3.00</p> <p>5.57</p> <p>4.15</p>	<p>Emi - Music</p> <p>Teal Record's (1994) Gallo Music Tec - 2413</p> <p>R. P. M. Record's (1993) JUMT 121</p> <p>Teal Record's (1994) Gallo Music SINCD - 201</p>
OBSERVACIONES				CARATULAS _____
Este disco se publicó sin Caratula (Mayo 2/95)				PRENSAJE 300



PAIS: CAMERUN- SOUTH AFRI	SECCION: CASTILLO PRODUCTIONS	MELODIE: 79529 - 2	FORMATO: L.P.	REF. ENTREGA: CP - 004
PROGRAMA: HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA: 1994	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① MANUELA (B. Mansiamina)</p> <p>② AFRIC AMBIANCE "La Botella" (B. Mansiamina)</p> <p>③ PITIE JE VEUX "Salut - Salut" (B. Mansiamina)</p>	<p>Soukous</p> <p>Soukous</p> <p>Soukous</p>		<p>Bopol - (1994) CD - 79529-2 Melodie - DK - 016</p> <p>Bopol - (1994) CD - 79529-2 Melodie - DK - 016</p> <p>Bopol - (1994) CD - 79529-2 Melodie - DK - 016</p>
B				
	<p>① AFRINIGHT ""La Guaya" (B. Mansiamina)</p> <p>② CHOISE "La Puteria" (B. Mansiamina)</p> <p>③ MAKWANDUGU "Pablo con Pabla" (B. Mansiamina)</p>	<p>Soukous</p> <p>Soukous</p> <p>Soukous</p>		<p>Syllart - (1989) CD - 38776 Melodie</p> <p>Bopol - (1994) CD Melodie: 79529-2 DK - 016</p> <p>Bopol - (1994) CD Melodie: 79529-2 DK - 016</p>
OBSERVACIONES				CARATULAS 1.000 PRENSAJE 1.000

SOUTH AFRICA ZAIRE - ZIMBABWE	CASTILLO	FORMATO 33	REFERENCIA CP - 006
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA ENERO 20 DEL 95	MARCA

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	BAYANGENA " LA BALLENA" ( Victor Khojane) <b>DR. VICTOR</b>	Ragga- Dance Hall		Gallo Music (1994) C.D-SIN-201
2	MARIO (Franco Luambo) <b>FRANCO ET LE T.P. OK. JAZZ</b>	Soukous		Sonodisc Pop-034
3	MEJELE "Mercedes" (F.D. Diambouna) <b>FEFE DAVID DIAMBOUANA</b>	Soukous		Sonics L.P-79395
B				
1	TOUR A TOUR "El Acelerao" (Lukombo Nzambi) <b>SHIMITA ET KIN STARS</b>	Soukous-Pop		Freddy de Majunga Sonodisc-1994 C.D.P-5203
2	BADAYO "Mateo Techno" (Sinclair- A. Martin- Ghelakis/ KHojane) <b>DANCE 200%</b>	Ragga - Pop		Gallo Music (1994) KVCD-5145 "Cover"
3	TOUR A TOUR "El Acelerao Remix" (Lukombo Nzambi) <b>SHIMITA ET KIN STARS</b>	Soukous-Pop		Sonodisc - (1994) CDP - 5203
4	RWAFASHUKIRA "El playero" (J. Moyo) <b>JONAH MOYO AND DEVERA NGWENA</b>	Shona-Rumba		ONE Heart Management (1988) England OH - 1
OBSERBACIONES				
CARATULAS _____				
PRENSAJE _____				

CAMEHUN- SOUTH AFRI		CASTILLO PRODUCCION		L.P.		CP - 008	
PROGRAMO HUMBERTO CASTILLO		BASE LIQ.		FECHA		MARCA	

A		OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	NGAZE NGA GUGA "LaCuca" (D.R.A.)		Soweto		Masterpiece - (1980) LMS - 561 Gramophone Records
THE CRACKERS					
2	LISANGA BAMBANDA (Tabu Ley)		Soukous		Genidia - 102 SONODISC -
MBILIA BEL					
3	SARURA WACO "El Niño # 2" (Leonard Dembo)				Native - Records Gramma - Records Ksalp - 132
LEONARD - DEMBO					
4	BOMBSHELL "La Propia Burla" (L. Ford.)		Pop		
LOUI RANKING					

B		OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	DON'T BOTHER ME "La Princesa" (C. Carters/Cook)		Dance		Gallo - Music CD - KV - 5142
B.B. PLAYS - INTERNATIONAL.					
2	NZOROMBE "La Marimonda" (G. Tukhadio)		Soukous		Sonodisc - 1994 CDS - 6833
GLORIA TUKHADIO					
3	EBOUKA "Correcaminos" (Soukous Tradicional)		Soukous		A. Mabele Prod. Sonodisc - (1994) CDS - 8804
AFRICAN SOUKOUS					
4	EBOUKA "Correcaminos "Remix" (D.R.A.)		Soukous		A. Mabele Prod. Sonodisc - (1994) CDS - 8804
AFRICAN SOUKOUS					

OBSERVACIONES		CARATULAS _____
		PRENSAJE _____



CAMERUN- SOUTH AFRI	CASTILLO PRODUCTIONS		L.P.	CP - 007
PROGRAMO HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA	MARZO 5/95	MARCA

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① MAMEMA "La Mencha" (B. Maduma) <b>MORA BEYA MADUMA</b></p> <p>② DINAMIC AFRIC SOUKOUS "El Satelite" (Tchico) <b>TCHICO THICAYA</b></p> <p>③ BEYANGA "La Granada" (T. Ley et M. Bel) <b>MBILIA BEL</b></p>	<p>Soukous</p> <p>Soukous</p> <p>Soukous</p>		<p>Sonodisc - LS - 91</p> <p>Genidia - LP - 120 SONODISC</p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① KIN E. BOUGE ""Morocho Palenquero" (J.B.M. Piana) <b>ORCHESTRE - WENGE MUSICA</b></p> <p>② DIFFERENT COLOURS/ONE PEOPLE ( L. Dube) <b>LUCKY DUBE</b></p> <p>③ MAHBOMABAJI "Mapache" (M. Mankwane.) <b>MAHLATHINI &amp; MAHOTELLA QUEENS</b></p> <p>④ RUMBA (D.R.A.) <b>VLADIMIR FIONA</b></p>	<p>Soukous</p> <p>Reggae</p> <p>Mbquaanga</p> <p>Pop</p>		<p>Mak - Bim MBS - 001</p> <p>Gallo Music - CD - Lucky 8(R)</p> <p>Shanachie SH - 43068 -</p>
OBSERVACIONES				
CARATULAS _____				
PRENSAJE _____				

PAIS SOUTH AFRICA	SELLO THIN RECORDS	REF.EXT.	FORMATO 33	REFERENCIA TR - 0013
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA MAYO 14 DE 1995	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① KONIWA NGOMLOMO "Manimal" (T. Mhkize) <b>ABANGANI</b></p> <p>② NA MEA PAPA (S. Batcho) <b>SAM BATCHO</b></p> <p>③ DEZO DEZO (Kassheba) <b>TSHALA MUANA</b></p> <p>④ JIVE SOWETO "El Rey David" (S. Mabuse.) <b>SIPHO HOTSTIX MABUSE</b></p>	Town Ship	<p>3.50</p> <p>3.08</p> <p>5.10</p> <p>4.10</p>	<p>Music Team - (1988) R.P.M. Records Ret: L4 - Ct77)</p> <p>Jacky Toto - (1995) SONODISC - CDS - 6834</p> <p>Sonodisc - (1994) CD - 72121</p> <p>Gallo Music. (1994) CD - 40242</p>
B				
	<p>① BOMBSHELL "El Burlon" (L. Ford ) <b>LOUI RANKING</b></p> <p>② CORRIGE "La Mascota" ( D.Kembola - J. Toto) . <b>DIDI KEMBOLA</b></p> <p>③ KULUKHUNI - LUCES DE NEW YORK (T. Mhikises) <b>ABANGANI</b></p> <p>④ LITTLE HEROES (Lucky Dube) <b>LUCKY DUBE</b></p>		<p>3.12</p> <p>4.20</p>	<p>CDS - 6835 (1994) Jacky Toto Product. Dist.: Sonodisc.</p> <p>Music - Team - (1988) R.P.M. Records Ref: L4 - Ct77</p> <p>Gallo Music CD - Luky - 8</p>
OBSERVACIONES				CARATULAS _____
				PRENSAJE _____

PAIS SOUTH AFRICA	SELLO CASTILLO PRODUCTIONS	REF.EXT.	FORMATO LP	REFERENCIA CP - 009
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA JUNIO 1 DEL 95	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① NYAMPHEMPHE "El Regalo de la Niña" ( Marubini) <b>MAHLATHINI &amp; MAHOTELLA QUEENS</b></p> <p>② NYAMPHEMPHE "Remix" ( Marubini) <b>MAHLATHINI &amp; MAHOTELLA QUEENS</b></p> <p>③ JALOUSIE "Trabalengua" (Don Paolo) <b>BOPOL MANSIAMINA</b></p>		<p>4.10</p> <p>3.00</p> <p>8.00</p>	<p>CDGMP - 405397 Gallo Music (1994)</p> <p>CDGMP - 405397 Gallo Music (1994)</p> <p>BM - 10 (1995) Bopol Producción World Music U.S.A</p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① ANTONIA (Don Paolo) <b>BOPOL MANSIAMINA</b></p> <p>② CLIMAX "La Temperatura del Amor" (D.R.A.) <b>100% SEX</b></p> <p>③ JALOUSIE "Trabalengua" Remix (Don Paolo) <b>BOPOL MANSIAMINA</b></p> <p>④ CAUGHT BREAKING THE LAW (Machaka) <b>YVONNE CHACA - CHACA</b></p>		<p>5.00</p> <p>4.13</p> <p>4.00</p> <p>4.25</p>	<p>BM - 10 (1995) Bopol Producción World Music USA</p> <p>KVED - 5148 (1995) Teal Records Gallo Music</p> <p>BM - 10 (1995) Bopol Producción World Music USA</p> <p>CDRBL - 190 Teal Records (1992) Gallo Music</p>
OBSERVACIONES				CARATULAS _____ PRENSAJE _____

PAIS ZAIRE - NIGERIA SOUTH AFRICA - USA	SELLO CASTILLO	REF.EXT.	FORMATO LP	REFERENCIA CP - 0010
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO R.	BASE LIQ.	FECHA JULIO 14 DE 1995	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① NDAKWA NJALO - "La Trombosis" (D.R.A.) SHOE LACES</p> <p>② TRISBALISM "Mago Parrandero" (Prince Nico) PRINCIPE NICO - ROCAFIL JAZZ</p> <p>③ SOUKOUS - BOUGER "La Carpeta Jaquillera" (Kiezowwa Jolino) JOLINO</p> <p>④ WAMUHLE (S. Brothers) SOUL BROTHERS</p> <p>⑤ LA PIRRA (D.R.A.)</p>	<p>Soweto</p> <p>Nová</p> <p>Soukous</p> <p>MBA Ganga</p> <p>Socca</p>	<p>3.40</p> <p>6.30</p> <p>3.15</p> <p>4.09</p> <p>1.00</p>	<p>Gallo Music</p> <p></p> <p>Sonodisc (19940 CD - 71414</p> <p>Vigin - (1992) Carol - 2425-2 Earth - Works</p> <p></p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① PLEASE DON'T GO (Casey Finch) K.N.S.</p> <p>② LICK IT (M. Mohr/C. Babie) 100% SEX</p> <p>③ UMQUOMBOTHI "Congo Rochero" (D.R.A.) YVONNE CHACA CHACA</p> <p>④ ANA AWACO "El Cadenero" (D.R.A.) ORIENTAL BROTHERS</p>	<p>Reggae - Techno</p> <p>Techno</p> <p></p> <p>Nova</p>	<p>3.30</p> <p>4.10</p> <p>5.02</p> <p></p>	<p>Network Record's Dino (1979) DINCD - 80</p> <p>Big Bite Music Gallo Music - 1995 KVCD - 5148</p> <p>Teal Record Gallo Music CDRBL - 190 (1992)</p> <p>Nigeria</p>
OBSERVACIONES		CARATULAS _____		
		PRENSAJE _____		



PAIS SOUTH AFRICA	SELLO MIXER RECORDS	REF.EXT.	FORMATO LP	REFERENCIA CP - 0011
PROGRAMO HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA JUNIO DE 1995	MARCA CASTILLO	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① SHAMBALA (Dr. Victor - D. Moore) <b>DR. VICTOR</b></p> <p>② THE RITHM OF THE NIGHT (F. Bontempi) <b>BEVERLEY</b></p> <p>③ BABY COME BACK (Grant) <b>CHAPPELL</b></p> <p>④ UK U IN THE ASS (Silk/E Martel/W Philips) <b>100 % SEX</b></p>		<p>4.30</p> <p>4.18</p> <p>4.35</p> <p>4.48</p>	<p>KVCD - 5144 CSR Records Gallo Music (1994)</p> <p>KVCD - 5144 CSR Records Gallo Music (1994)</p> <p>KVCD - 5144 CSR Records Gallo Music (1994)</p> <p>KVCD - 5148 Big Bite Music Gallo Music (1995)</p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① SHORT DICK MAN (M. Mohr/C. Babie) <b>100 % SEX</b></p> <p>② SATURDAY NIGHT (Rignalori Riva) <b>JILL G</b></p> <p>③ LIVING IN DANGER (Silk/E Martel/W Philips) <b>TWO SISTERS - DAVID GRESHAM</b></p> <p>④ PASS THE TOILET PAPER (Silk/E Martel/W Philips) <b>100 % SEX</b></p>		<p>5.00</p> <p>3.45</p> <p>3.46</p> <p>4.43</p>	<p>KVCD - 5148 Big Bite Music Gallo Music (1995)</p> <p>KVCD - 5144 CSR Records Gallo Music (1994)</p> <p>KVCD - 5144 CSR Records Gallo Music (1994)</p> <p>KVCD - 5148 Big Bite Music Gallo Music (1995)</p>
OBSERVACIONES Covers / Programó para Colombia Humberto Castillo				CARATULAS _____ PRENSAJE _____



PAIS SOUTH AFRICA ZAIRE - GHANA - Z	SELLO CASTILLO	REF.EXT.	FORMATO LP	REFERENCIA CP - 0012
PROGRAMO HUMBERTO CÁSTILLO R.	BASE LIQ.	FECHA AGOSTO 1 DE 1995	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① AHI TSAKENI "La Camaronera" (R.Muelase /Y. Machaka) <b>YVONNE CHAKA CHAKA</b></p> <p>② NEA ABE BETO "El Travieso" (D.R.A.) <b>ERIC AGYEMAN</b></p> <p>③ I. BELIEVE (D.R.A.) <b>SISTER PHUMI</b></p> <p>④ AHI TSAKENI "Camaronera Remix" (R. Muelasa / Y. Machaka) <b>YVONNE CHAKA CHAKA</b></p>	<p>Township Pop</p> <p>Reggae</p> <p>Towship Pop</p>	<p>4.30</p> <p>7.40</p> <p>3.15</p> <p>3.30</p>	<p>Teal Record's CDRBL - 205 Gallo Music - 1994</p> <p>Sterns Ghana - STCD 3002</p> <p>Gallo Music CDGMP - 40554 1995</p> <p>Teal Record's CDRBL - 205 Gallo Music - 1994</p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① TUM - BAI "El Tesorero" (Cooke Mutambo) <b>DR. VICTOR &amp; THE RASTA REBELS</b></p> <p>② DAI NDIINE "El Sabio" (Mukoma) <b>OLIVER MTUKUDZI</b></p> <p>③ AMBIANCES "El Fiscal" (Dipita) <b>GUY LOBE</b></p> <p>④ BADAYO "Mateo" (Sinclair - Augustus Martin) <b>DR. VICTOR</b></p>	<p>Reggae - Dance Hall</p> <p>Soukous</p> <p>Reggae - Dance Hall</p>	<p>4.30</p> <p>6.40</p> <p>5.00</p> <p>3.20</p>	<p>Teal Record's CDRBL - 202 Gallo - 1993</p> <p>JAC - 101 Suiza Record's - 1994</p> <p>Sonodisc CD - 72828</p> <p>Gallo Music CDL - 2010</p>
OBSERVACIONES ESTE LP NO SE PUDO PROGRAMAR CON UN SOLO ARTISTA AL SER PRENSADO POR VICTOR CONDE CARATULAS _____ PRENSAJE _____				

PAIS	SELLO CASTILLO	REF.EXT.	FORMATO	REFERENCIA CP-0015
PROGRAMO YAMIRO MARIN	BASE LIQ.	FECHA SEPTIEMBRE 15 DE 1995	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① BRINQUEN (Frankie Boy) MC NON STOP REGGAE</p> <p>② MIMI TENKOLE "Cartagena te quiero" (Wuta May) 4 ETOILES</p> <p>③ EL TRAQUI - TRAQUI (D.R.A.) WAYAMAN</p>		<p>4.00</p> <p>6.40</p> <p>6.00</p> <hr/> <p>16.40</p>	<p>MC Records USA (1994)</p> <p>Lusafrica 08728-2 Melodie (1995)</p> <p>Another Night Honsa - 07822 # 12725-1 (1993)</p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① NSANGU ZIMUANGANE "El Mea Mea" (Bopol Mansiamina) 4 ETOILES</p> <p>② ALELUIA (N. Tuty) NENE TUTY</p> <p>③ ALELUIA - Remix (N. Tuty) Nene Tuty</p>		<p>6.00</p> <p>5.00</p> <p>5.00</p> <hr/> <p>16.00</p>	<p>Lusafrica 08728-2 Melodie (1995)</p> <p>Jean Paul Daves CD-71919 (1994) Sonodisc</p> <p>Jean Paul Daves CD-71919 (1994) Sonodisc</p>
OBSERVACIONES				CARATULAS _____ PRENSAJE _____

PAIS ZAIRE-SOUTH AFRICA	SELLO CASTILLO	REF.EXT.	FORMATO LP	REFERENCIA CP-0016
PROGRAMO YAMIRO MARIN	BASE LIQ.	FECHA OCTUBRE 20 DE 1995	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	HELLO HELLO "La Computadora" (D.R.A.) MOSE FAN FAN		5.58	STERNS - (1995) STC-1065
2	MA'LE HUMBA "El Violador" (L. Baloyi) LEAH BALOY.		3.43	TVSK - (1995) QBH-1136
3	FANTASTIC MOKONDO "La Checa" (A. Kounkou) ALAIN KOUNKOU		5.00	BB - 2103-2 (1995) Product - 2.000
			14.41	
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	SENGIYAKWESEBA "Las Caricias" (S. Mbatha) ABANGANI		3.00	Music Team CT - (T) 95
2	TAXI DIARABI (Sah'lomon) SAH'LOMON		6.06	Melodie DK - 08682-2
3	THULA MAMA "La Chula" (B. Ngobo) LINA KHAMA		3.59	RPM - (1995) Gallo Music CCTIG - 495
4	GAMES PEOPLE PLAY (D.R.A.) R.R. BAND		3.20	Test-Records-1995 WES-5149 Gallo-Music
			16.25	
OBSERVACIONES			CARATULAS	
			PRENSAJE	

PAIS CAMERUN-SOUTH- AFRICA - S. LEONA	SELLO CASTILLO	REF.EXT.	FORMATO 33	REFERENCIA CP-014
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO	BASE LIQ.	FECHA ENERO 5 DE 1996	MARCA CASTILLO PROD.	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	① YOKOLONO "El Noticiero de las 7" (D. Tchono) ZIMBABWE BAND		5.00	Sonodisc CDS 6841 1995
	② NALALA NALOTO "Wazza Wazza" (D. R. A.) MODESTE MWANDE		3.00	Sonodisc CDS 6841 1995
	③ USATHANE SIMEHLULILE (D. Masondo) SAUL BROTHERS		4.27	Gallo Music CDGMP -40539
	④ CASSAR LA BARAQUE "La Polvorosa" (D. R. A.) PETIT MAKAMBO		4.10	CD - 78-889 Sonodisc - 1995 Prod.:C. Bassoka
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	① PHANDLA: LA QUINCEAÑERA (D. R. A.) AMALIA KIDS		5.20	SODA SOAP PROD.
	② LA QUINCEAÑERA DEL REY (D. R. A.) Versión: CHAWALA		3.00	SODA SOAP PROD.
	③ LA QUINCEAÑERA DE TODOS (D.R.A.) Versión: LEONARDO IRIARTE		4.10	CDGMP - 40554 Gallo Music
	④ WET (D.R.A.) VERONICA		4.25	CDGMP - 40554 Gallo Music
OBSERVACIONES			CARATULAS	
			PRENSAJE	



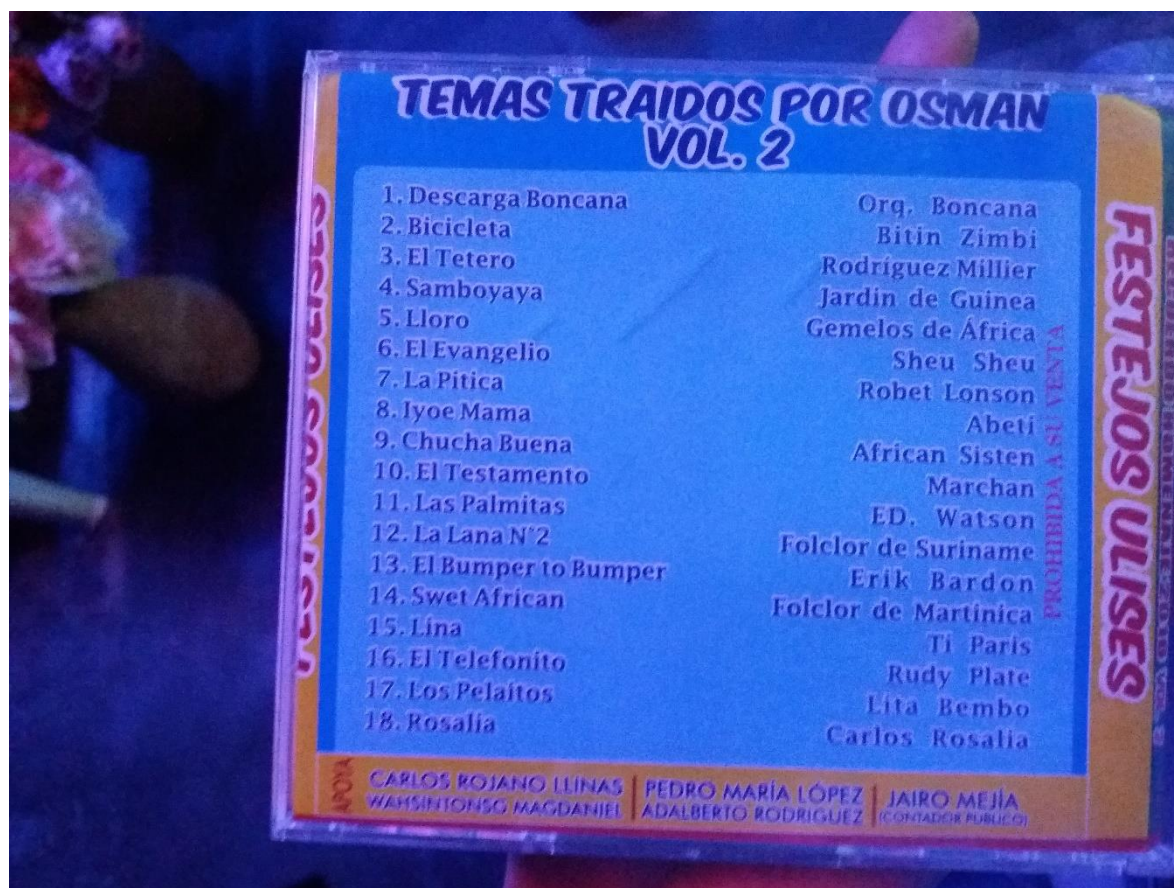
PAIS	SELLO CASTILLO	REF.EXT.	FORMATO	REFERENCIA CP-0020
PROGRAMA A. CASTELLO	BASE LIQ.	FECHA FEBRERO 5 DE 1996	MARCA	

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
1	COOL COOL (F. de Majunga) FREDDY DE MAJUNGA			
2	PENINA "En la Playa" (J. Chaufe) J. CHAUFE - YOUNG SISTERS			
3	ONE WAY " Las Palmitas" (F. de Majunga.) FREDDY DE MAJUNGA			
4	CHEGENTO " La Guitarra Mágica" (D.R.A.) LEONARD DEMBO			
B				
1	MWANA MAMA "El Pobre Paco" (F. de Majunga) FREDDY DE MAJUNGA			
2	PIZZA MAN (D.R.A.) STREETS GROUP			
3	MEN MAKASSI - "La Manigueta" (S. Fanthomas) SAM FANTHOMAS			TJR-AT-131
OBSERVACIONES		CARATULAS _____ PRENSAJE _____		

PAIS CAMERUN-SOUTH- AFRICA - 5. LEONA	SELLO CASTILLO	REF.EXT.	FORMATO 33	REFERENCIA CP-014
PROGRAMA HUMBERTO CASTILLO		BASE LIQ.	FECHA ENERO 5 DE 1996	MARCA CASTILLO PROD.

A	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① YOKOLONO "El Noticiero de las 7" (D. Tchono) ZIMBABWE BAND</p> <p>② NALALA NALOTO "Wazza Wazza" (D. R. A.) MODESTE MWANDE</p> <p>③ USATHANE SIMEHLULILE (D. Masondo) SAUL BROTHERS</p> <p>④ CASSAR LA BARAQUE "La Polvorosa" (D. R. A.) PETIT MAKAMBO</p>		<p>5.00</p> <p>3.00</p> <p>4.27</p> <p>4.10</p>	<p>Sonodisc CDS 6841 1995</p> <p>Sonodisc CDS 6841 1995</p> <p>Gallo Music CDGMP -40539</p> <p>CD - 78-889 Sonodisc - 1995 Prod.:C. Bassoka</p>
B	OBRAS AUTORES	RITMOS	TIEMPO	PRODUCTOR ORIGINAL DISTRIBUIDOR
	<p>① PHANDLA: LA QUINCEAÑERA (D. R. A.) AMALIA KIDS</p> <p>② LA QUINCEAÑERA DEL REY (D. R. A.) Versión: CHAWALA</p> <p>③ LA QUINCEAÑERA DE TODOS (D.R.A.) Versión: LEONARDO IRIARTE</p> <p>④ WET (D.R.A.) VERONICA</p>		<p>5.20</p> <p>3.00</p> <p>4.10</p> <p>4.25</p>	<p>SODA SOAP PROD.</p> <p>SODA SOAP PROD.</p> <p>CDGMP - 40554 Gallo Music</p> <p>CDGMP - 40554 Gallo Music</p>
OBSERVACIONES				CARATULAS _____ PRENSAJE _____

8.6 Anexo . Fotográficas de los CD-Volúmenes del 1 al 6 sobre los temas importados por el corresponsal picotero Osmán Torregroza a Colombia.





# TEMAS TRAIADOS POR OSMAN VOL. 5

FESTEJOS ULISES

FESTEJOS ULISES

1. Maplenton
2. Alma
3. El Pasito de la Birijagua
4. Cima Cima
5. Naselina
6. Jovany#1
7. Carnaval en la Calle polka
8. A mi que
9. La Cantimplora
10. Hello Africa
11. El bataclan
12. El Pompei
13. Valor
14. Tamba
15. Pole Muze
16. R-75
17. El Arabe
18. Cocoye

The Sweto  
The Drayton Two  
Grupo Boncada  
Prince Neco  
Pepe Kalle  
Trafasi  
Mandrill  
Carlos barberia  
Victor Walfo  
Eddy Gran  
Voltaje 8  
Folclor de Jamaica  
La Perfecta  
David Martea  
Miriam Maqueva  
Orquesta Boncana  
Afous  
Africa Sister

POVA

CARLOS ROJANO LLINAS  
WAHSINTONSG MAGDANIEL

PEDRO MARÍA LÓPEZ  
ADALBERTO RODRIGUEZ

JAIRO MEJÍA  
(CONTADOR PUBLICO)



## TEMAS TRAIDOS POR OSMAN

1. Presentación
2. La Palabra
3. Yolumo Calabasse
4. Koy Rabory
5. Canción Gogo
6. Iso Iso
7. El Tigre
8. Tu Son
9. El Abuelito
10. El Congo
11. La Pipona
12. El Horoscopo
13. El A Quien
14. Voy Pa Mayari
15. La Lana
16. El Aluminio
17. Missimidan
18. Cachita
19. Un Nombre de Respeto

Glosa Osman  
 Voltaje 8  
 Sheu Sheu  
 Orquesta Boncana  
 The Drayton Two  
 Ti Emelie  
 Ernesto Jedge  
 Miriam Makeba  
 Kabaka  
 Voudou de Haiti  
 Zulu Zulu  
 Henry Desb  
 Prince Neco  
 Compay Segundo  
 Folclor de Surinam  
 Ti Jack  
 Ti Celeste  
 Carlos Barberia  
 Glosa Osman

PROHIBIDA A SU VENTA

APOYA

CARLOS ROJANO LLINAS  
 WAHSINTONG MAGDANIEL

PEDRO MARÍA LÓPEZ  
 JAIRÓ MEJÍA  
 (CONTADOR PÚBLICO)

ADALBERTO RODRIGUEZ  
 FESTEJOS ULISES

## TEMAS TRAJIDOS POR OSMAN VOL. 3

1. Agazo
2. Son de la Loma
3. El 77
4. Rastrillo Rebolero
5. El Calderito
6. African Lady
7. Mami voy voy
8. Mi Banana
9. Nativo Bongo
10. Hippy Mambo Jazz
11. Chacaron
12. Mana Mana
13. Aqui Estoy
14. El Bataclan
15. Amapondo
16. La Polea
17. El Chiguagua
18. Oh Jan Love
19. La Cumbia Africana
20. El Perrito

Voltaje 8  
Boy Dap  
Doble R  
Folclor de Kenya  
Orquesta Boncana  
Sooliman Rogie  
Dadaly de Aruba  
La Fuerza Latina  
La nueva Fuerza  
Feccos Combo  
African Sistern  
Super Combo Kastaner  
Los Ambassadors  
Voltaje 8  
Mirian Makeba  
Robert Lonson  
Boyoyo Boy  
Folclor de Jamaica  
Folchor Nak  
Hugo Masakela

FESTEJOS ULISES

FESTEJOS ULISES

PROHIBIDA A SU VENTA

APOYA

CARLOS ROJANO LLINAS  
WAHSINTONSG MAGDANIEL

PEDRO MARÍA LÓPEZ  
ADALBERTO RODRIGUEZ

JAIRO MEJÍA  
(CONTADOR PUBLICO)



## TEMAS TRAJIDOS POR OSMAN VOL. 4

FESTEJOS ULISES

1. La Negrita Soffy
2. Tres Linda Cubanas
3. Awisema
4. Umbayao
5. El Toro
6. La Arepa
7. Tumbele
8. La Torta
9. I You Sey
10. Pedale
11. Mamei
12. La Cobra
13. El sastre
14. Movi on
15. Simadan Bonaire

Ikenga Super Star  
Pedro de Pestre  
Los Rapases  
Marchan  
Nonas Pedro  
Korin Kora  
Combo Moderno  
Los Lobos Negros  
Eddie Gran  
JJB  
Rico Jazz  
Cheyka Rubidica  
Los Rapaces  
African People  
Tipoico Bonariano

PROHIBIDA A SU VENTA

FESTEJOS ULISES

CARLOS ROJANO LLINAS  
WAHSINTONSG MAGDANIEL

PEDRO MARÍA LÓPEZ  
ADALBERTO RODRIGUEZ

JAIRO MEJÍA  
(CONTADOR PUBLICO)

# TEMAS TRAIADOS POR OSMAN VOL. 6

FESTEJOS ULISES

FESTEJOS ULISES

- |                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| 1. Montunero De Gao        | The Moncana                 |
| 2. Rosalia(Vocal)          | Carlos Barberia             |
| 3. Qui Parle Francis       | Compay Segundo              |
| 4. Descarga Feccos         | Feccos combo                |
| 5. Gozala                  | Orquesta fraternal          |
| 6. La Cumbia Jamaiquina    | Grupo folclórico de jamaica |
| 7. Big Bambo               | Saragoza Band               |
| 8. Francisco del otro lado | Bimbi                       |
| 9. P a p a J o e           | D . R . A                   |
| 10. So So Mina Tire        | Twinky Star                 |
| 11. El Nato gago           | Sierra Leona                |
| 12. Bandiko                | Tala y su Grupo             |
| 13. El Zorro               | Grupo folclórico de Haiti   |
| 14. El Ronco               | Grupo folclorico de Jamaica |
| 15. Rastrillo Sentimental  | Oriental Brother            |
| 16. El Rey camilo          | R u g i e                   |
| 17. El Maíz                | Dificles de Barbado         |
| 18. Shampoo                | E x u m a                   |

APOYA

CARLOS ROJANO LLINAS  
WAHSINTONGS MAGDANIEL

PEDRO MARÍA LÓPEZ  
ADALBERTO RODRIGUEZ

JAIRO MEJÍA  
(CONTADOR PUBLICO)



## 8.7 Anexo . Fotografía del Long Play “Y llegó la nave especial con el invento” del corresponsal picotero David Borrás

*Y llegó...*

# LA NAVE Espacial

Con *El Invento*



EL DAVI, feliz, rodeado de su familia



ALVARO "El Bárbaro", Indiscutible N° 1 en la Terapia Criolla.



Alexander González "BOOGALOO" el efectivo en la Terapia Criolla

En el año 1988, conocí la nobleza de DAVID BORRÁS PAZ. Aún sin conocerme personalmente se desprendió de uno de sus exclusivos más consentidos: "EL MAMO GALLO" (Orquídea Makassy - "Agwaya") - Tanzania. Para esa época el Pick-up de Alberto Vega - El Arrandero y El Freddy de Alvaro Rodríguez en Barranquilla, eran líderes con la música que permanentemente les enviaba desde New York David Borrás. Claramente el "MAMO GALLO" era uno de los temas líderes en esos dos Pick-ups. Posteriormente el SABOR STEREO de Santander Ríos "EL NENE", entraba a engrasar la lista de los amigos especiales a quienes EL DAVID hizo famosas con temas como: LA MALETA - EL MUDO - EL ALBOROTO EN NARIÑO - EL CONGO ROCHERO - LA CANASTA DE YORDAN. Sin embargo EL DAVID, no quería quedarse atrás, y fundó EL PIONEER, con el cual alcanzó su edificación.

Su cuñado, EL TIOON, recibió la difícil misión de administrarlo y por sus meritos pasaron aquellos temas durísimos como: EL AGITE EN LA LOMA, EL DESORDEN EN LA QUINTA.

Es importante reconocer la nueva etapa del PIONEER a partir del año 95 cuando se vinculó como socio Yameir Marín, quien con la administración de Alberto Añes, impone temas de terapia criolla, que hoy todos disfrutamos: EL PATO - EL CABALLERO DEL ZODIACO - LA NAVE y EL INVENTO.

Pasaba entonces "La Quinta" a competir con los barrios bravos de la Champeta (La María, San Francisco, Olaya, Nariño, etc. Este año 1996, DAVID decide dar dos pasos trascendentales en su vida: con el apoyo de MARITZA, esa madre bogotana, en el barrio de chaparral original y salsa, enviados desde New York. Simultáneamente, asume la coproducción y con sobrados méritos de Productor Musical. Este primer L.P. es el reflejo de la capacidad de amor que DAVID BORRÁS tiene por la Terapia Criolla y la Música Africana en general. DAVID, en honor a la amistad que me ha brindado, le asegura muchos éxitos en esta nueva etapa de su vida. Si no lo hiciste antes, fue porque no querías invadir los terrenos de tus colegas. Pero hoy el mercado demanda de gente dinámica y con olfato musical. Este te sobra y seguimos diciendo cariñosamente, todos sus amigos "EL REY DAVID" o "DAVID EL OÍDO FINO DE LA MÚSICA".

NOTAS: Humberto Castillo Rivera

**LADO A**

1. EL INVENTO (Alexander González) - BOOGALOO
2. LA NAVE ESPECIAL (Alvaro Zapata) - ALVARO EL BÁRBARO
3. LA PANTERA ROSA (Alexander González) - BOOGALOO
4. EL MUDO (Alexander González) - BOOGALOO

**LADO B**

1. EL INVENTO "REMIX" (Alexander González) - BOOGALOO
2. LA NAVE ESPECIAL "REMIX" (Alvaro Zapata) - ALVARO EL BÁRBARO
3. LA PANTERA ROSA "REMIX" (Alexander González) - BOOGALOO
4. EL MUDO "REMIX" (Alexander González) - BOOGALOO

Productor Ejecutivo: DAVID BORRÁS PAZ  
Estudios: MUSIGRAS - Cartagena  
Ingeniero de Sonido: RAFA "ROMY" MOLINA  
Diseño: GUSTAVO ADOLFO JIMÉNEZ  
Productor Fonográfico: DAVID RECORD'S  
(Cartagena - Pácora El Pueblo Libre No. 2 - Tel. 822012 Cartagena - Colombia)

**DAVID RECORD'S**  
DR-001



**EL DAVI, feliz, rodeado de su familia**

En el año 1988, conocí la nobleza de DAVID BORRAS PAZ. Aún sin conocerme personalmente se desprendió de uno de sus exclusivos más consentidos: "EL MAMO GALLO" (Orquesta Makassy - "Agwaya") - Tanzania. Para esa época el Pick-up de Alberto Vega - El Parrandero y El "Freddy" de Alvaro Rodríguez en Barranquilla, eran líderes con la música que permanentemente les enviaba desde New York David Borrás. Obviamente el "MAMO GALLO" era uno de los temas líderes en estos dos Pick-ups. Posteriormente el SABOR STEREO de Santander Ríos "EL NENE", entraría a engrosar la lista de los amigos especiales a quienes EL DAVID hizo famoso con temas como: LA MALETA - EL MICO - EL ALBOROTO EN NARIÑO - EL CONGO ROCHERO - LA CANASTA DE YORDAN. Sin embargo EL DAVID, no quería quedarse atrás, y fundó EL PIONEER, con el cual alcanzó su consagración.

Su cuñado, EL TICON, recibió la difícil misión de administrarlo y por sus manos pasarían entonces, temas durísimos como: EL AGITE EN LA LOMA, EL DESORDEN EN LA QUINTA.

Es importante reconocer la nueva etapa del PIONER a partir del año 95 cuando se vincula como socio Yamiro Marín, quien con la administración de Alberto Arias, impone temas de terapia criolla, que hoy todos disfrutamos:

EL PATO - EL CABALLERO DEL ZODIACO - LA NAVE y EL INVENTO.

Pasaba entonces "La Quinta" a competir con los barrios bravos de la Champeta (La María, San Francisco, Olaya, Nariño, etc.

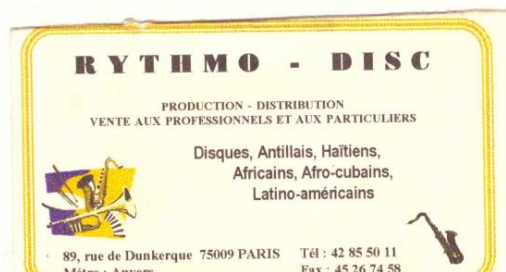
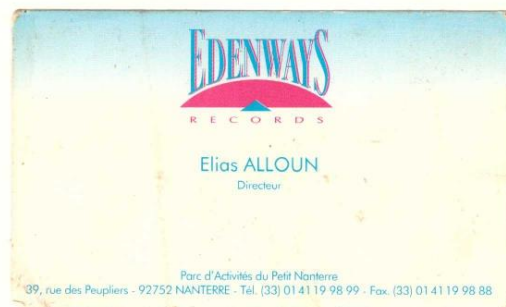
Este año 1996, DAVID decide dar dos pasos trascendentales en su vida. Con el apoyo de MARITZA, esa madre bacana, alegre y sincera, abre en Bazurto (en el mes de abril) su almacén "DAVID RECORD'S" con el cual anuncia un servicio permanente en el surtido de champeta original y salsa, enviados desde New York. Simultáneamente, asume la condición y con sobrados méritos, de Productor Musical. Este primer L.P. es el reflejo de la capacidad de amor que DAVID BORRAS tiene por la Terapia Criolla y la Música Africana en general. DAVID, en honor a la amistad que me has brindado, te auguro muchos éxitos en esta nueva etapa de tu vida. Si no lo hiciste antes, fue porque no querías invadir los terrenos de tus colegas. Pero hoy el mercado demanda de gente dinámica y con olfato musical. Eso te sobra y seguirás triunfando. Te seguiremos diciendo cariñosamente, todos tus amigos:

"EL REY DAVID" o "DAVI" EL OIDO FINO DE LA MUSICA"

NOTAS: humberto castillo rivera



## 8.8 Anexo 8. Relación de tarjetas de los establecimientos visitados para obtener música africana por Humberto Castillo



 **TEAL TRUTONE MUSIC**

**Gary Finch**  
A & R & Marketing Manager  
(BLACK DIVISION)

Teal Trutone Music  
Gallo Centre, Cor Kerk and Goud Str.  
P.O. Box 9299, Johannesburg 2000.  
Telephone: 28-2400. Telex: 4-85153.  
Telegrams: "GALLOTONE".  
Telefax: 23-4661.

*Anver Deladla*

Res: 422-3503/4  
Cell: 092 3786 778

Telephone 026-246670  
P.O. Box 9783  
Johannesburg 2000  
Telex: 4-25455 S.A.  
Fax: 026-2254  
20 Whitworth Road  
Heriotdale  
Johannesburg 2094

**CAPITAL TOBACO CO. (PTY) LIMITED**

World of Music

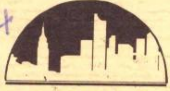
**KOHINOOR**  
STORES  
Reg. No. 66/1812/07  
PO Box 3379 Johannesburg 2000

**JAZZ BY MAIL**

Branches at:  
11 Kort Str. JHB (Off Market Str.)  
70A Krus Str. JHB  
(opp. Jeppe Str. Post Office)  
54 Market Street  
(off Sauer Str.)

Tel: 834-3147  
Tel: 333-7104  
Tel: 834-1361/2  
Fax: 834-1363

*FAX 902711-4027314*

 **HIT CITY C.C.**

**JOHN GALANAKIS**  
MANAGING MEMBER

6th Floor,  
Loutan House,  
141 Pritchard Street,  
Johannesburg, 2001.

P.O. Box 10450  
Johannesburg, 2000  
Tel: 402-3209

*GALLO MUSIC*

GALLO MUSIC INTERNATIONAL

**ANTOS STELLA**  
GENERAL MANAGER

*00902711-*

3rd Floor, Gallo House  
Hood Ave, Rosebank  
P.O./ Box 6216, Johannesburg 2000

Telephone (Int. 27) (011) 788-1900  
Telephone D/R (Int. 27) (011) 788-6016  
Fax (Int. 27) (011) 442-6190

 **VANT records**

14 orange street sunnyside  
auckland park  
all correspondence to:  
p.o. box 89435 lyndhurst johannesburg 2106  
south africa  
telephone 726-6311  
telex 4-21731  
fax 726-5612

*902711-*

**CHRIS KRITZINGER**  
managing director

**BENT STREET II  
MUSIC BAR**

Shop 1,4 - Cnr. Plantation & High Streets, Germiston 1401  
Tel: (011) 825-5402/825-2360  
Shop 13 Germiston Station Complex, Germiston 1401  
Tel: (011) 825-3084  
Shop 3 Dunswart Station Complex, Dunswart  
Tel: (011) 9143923

 **TUSK**  
MUSIC CO. (PTY) LTD

Reg No 880090607

**Eleanor Cai**  
International Develop  
Manager

Press Avenue, Crown I  
Stadium, Crown I  
P.O. Box 125, Crown I  
Cable Add: WEARECC  
Fax: 837-9113  
Telex: 4-29988 SA  
Phone (011) 839-22



**Rumba Records**

ouvert  
de 19h à 20h  
du mardi  
au dimanche



CD  
vinyles de collection  
livres...

**45 RUE LEPIC 75018 PARIS**  
☎ 01 42 23 50 12 FAX 01 42 54 05 42

**CROCODISC CROCOJAZZ**

40-42, RUE DES  
ECOLLES  
PARIS 5<sup>e</sup>

64, RUE DE LA  
MONTAGNE  
SAINTE GENEVIEVE  
PARIS 5<sup>e</sup>

**ACHAT  
&  
VENTE**

01 43 54 47 95  
01 43 54 33 22

01 46 34 78 38  
FAX 01 43 54 33 25

Du Mardi au Samedi de 11 h à 19 h

**SONIMA  
MUSIC**

Productions  
Distributions  
Editions

**GRAND ESPACE DE VENTE**  
CD/K7/Video  
Afrique et Caraïbes

99, rue du Faubourg Saint-Denis  
75010 Paris

☎ 01 44 83 92 22  
fax 01 44 83 96 82

Métro : Gare de l'Est ou Château d'eau

**BH ELECTRONIC**

Spécialiste en composant  
Pièces et Accessoires

**RADIO • TV • HI-FI • VIDEO**

101, rue du Faubourg St. Denis  
75010 Paris ☎ 01 47 70 09 43  
Métro : Gare de l'Est

 **MORADISC  
PRODUCTION**

GAOS Spécialiste du Disque  
Antillais - Afro - Cubain DETAIL

Yves ISIDORE

Siège Social :  
97, AV. P. VALERY  
95200 SARCILES  
TEL. : 39.92.21.69  
FAX 34.29.16.85

CENTRE D'ECHANGE  
DE P.A.P.  
RUE FREBAULT  
97110 POINTE-A-PITRE

51, Bd ROCHECHOUART  
75009 PARIS  
TEL. : 42.91.14.89  
Télécx CCIDELV 697 402

**TJR MUSIC**

Disques Afro-Antillais  
CD et K7 Video



34, rue de Clignancourt  
75018 Paris

Tel: 01 53 41 09 35  
Fax: 01 53 41 09 36

*M. Melce Claude*

**DISC' INTER**

2, rue des Rasselins  
75020 PARIS  
Tél.: 43.73.63.48  
Fax: 43.73.72.15

métro :  
**Porte de Montreuil**  
FRANCE

DISQUES : Antillais/Haïtiens  
Latinos/Africains

15 DE MARZO DE 1994

## Editorial

### Los picoteros del Caribe

¡EL "SWING" DE ESTOS "PICK-UP" NO TIENE NADA QUE ENVIDIAR A LOS ARTISTAS INVITADOS!

¡BUENO, PARA IGUALARLOS SÓLO HAY QUE INVENTARLES UNAS MELENAS!

PANTI

**EDMUNDO LOPEZ GOMEZ**

### Una justa cuenta de cobro

En 1991, el M-19 a través de su vocero Antonio Navarro Wolf, exigió la revocatoria del mandato de los congresistas elegidos por siete y medio millones de colombianos, esto es, por la más alta votación de todos los tiempos. El presidente Gaviria le dio luz verde a esa arbitraria petición de un movimiento que recién salía de la clandestinidad, y en la Casa de Nariño -en una fría y aciaga madrugada- se pactó la disolución de las cámaras, lo que se constituyó en un golpe de mano contra una de las ramas del poder público legítimamente constituida.

Ese hecho bochornoso para

tud de nadie- el pueblo le acaba de revocar directamente el mandato a los congresistas de la AD-M19, despojándolos de todas sus curules en las cámaras legislativas. Así, las mayorías nacionales -más temprano que tarde- le pasaron una justa cuenta de cobro a un movimiento que lejos de proyectar una imagen renovadora, se convirtió en la célula política menos deliberante del país, sin una propuesta clara para los inconformes que, definitivamente, no creyeron en los revolucionarios de pacotilla que tan tempranamente olvidaron las enseñanzas de su jefe desaparecido, Carlos Pizarro León-

sonal-, no ingresaron al aspirantes como el doctor Llermo Nieto Roa, quien t campaña contra la clase tradicional. El pueblo no lo pues seguramente descub raíces clientelistas de Boya propio podría predicarse c notables náufragos ex cons tes, a quienes los electores paldaron, en un acto de vindicación política para seguimos creyendo en la leg de las instituciones, y en un de derecho que no debe ten ción de continuidad como en 1991.



TRES ESQUINAS

# El trago oficial del Festival!

DISTRIBUIDOR KRYS LICORES

Por VICTOR SANCHEZ R.  
(El Universal)

**C**artagena vivirá durante este fin de semana uno de los eventos culturales más importantes de la ciudad: el Festival Internacional de Música del Caribe.

Serán cinco días de fiesta para aquellos que se entreguen de lleno a este vibrante encuentro de raíces culturales y musicales.

El espíritu de alegría que se vivirá en esta decima primera versión del festival estará cargado de ritmos raudos y festivos.

Toda esta atmósfera de sensaciones sólo se podrá experimentar en este espectáculo fuera de serie.

Nadie debe escapar al entusiasmo que se vivirá por esta época en la ciudad. Porque el Caribe es eso: sensaciones que llegan al corazón.

En el Corralito de Piedra los ritmos musicales del África, América, Asia, Europa, entre otros, podrán comenzar a hacer estragos.

## Todo está listo

Las comisiones ya están de promoción a los artistas más reconocidos en toda el área del Caribe.

En las bases, autopistas, lugares y tabernas, entre otros, se están preparando los contingentes de este evento.

Los hoteles de la ciudad están llenos de turistas de Francia, Estados Unidos, Canadá, Japón y de otros países. Su presencia en la ciudad es el reconocimiento a este evento que año tras año se ha ido haciendo más grande.

La prensa internacional ha enviado a sus mejores colaboradores para que describan y descubran cuál es el verdadero espíritu de este Festival. Ellos serán los encargados de dibujar con palabras un evento que se ha mantenido por muchos años como uno de los mejores en su género.

Los organizadores han manifestado que el día viernes, la Plaza Municipal de Cartagena de Indias se verá colmada de los más selectos grupos musicales.

Los trajes de colores y las luces se conjugan con el bullicio de la gente, que camina hasta altas horas de la noche, sin importar el cansancio y el gaseado del día siguiente.

Para ellos, sólo habrá un espacio donde la alegría no tendrá límite: el Festival.

Porque la música es el idioma que despierta todo eso que muchos seres guardan en el cuerpo, el baile.

## Los artistas del Festival

Pero para que todo esto se dé en su máxima efusión, será necesaria la presencia de Dáto Dabaly, Marichelo, Zaire Africa, Nando Dóo, Puma, Hatti, el grupo Super Stars, Jamara, Pato Babilón y la Revolución del Reggae, Morri, Marc y Thompson, Delmón, WCK, Atilio, Burning Flames, Cuba, Alexander y su grupo, Reguileto Dima, Minima, Pato la Grande y Jón Colombia, Nando Pérez, Choro Acosta, Jorge Olaté, la Estrella del Caribe, Renasti, La Revolución y Carlos Vives.

Cada uno de ellos tendrá la oportunidad de transmitir al público presente en el Festival toda esa energía que irradian en sus respectivos países.

Porque los que vienen tienen el compromiso con el pueblo cartagenero y visitantes de brindar un maravilloso espectáculo. Seguramente será así.

## Las recomendaciones

En una encuesta que realizó este medio informativo con diferentes habitantes de la capital de Bolívar, los grupos que más llaman la atención son: Burning Flames, Pato Babilón, la Revolución del Reggae, Dáto Dabaly, Oscar James y Carlos Vives.

Según Burning Flames, hay que decir que están catalogados como los más caribíes.

Esta agrupación proviene de las tropicales islas de Antigua. Sus integrantes son: Tostan, Víctor Edwards (cantante), Clarence "Dungles", Edwards (baterista), David "Bublé" Edwards (bajista) y Rene "Tost" Watkins (trumpetista).

Burning Flames está conformado por tres hermanos y un sobrino que influenciados por el rock and roll, decidieron crear un estilo novedoso de música que se fusiona con la salsa, reggae y soul.

Este grupo utiliza un desarrollo de un estilo único basado en el rock rápido, experimental, que se da desde sus comienzos.

En Cartagena son recordados por sus éxitos como: Hot, Hot y "One Way".

Actualmente las radio estaciones pasan su tiempo al aire "Worky Worky", que fue incluido en la banda sonora de la película El Llanero.

Otro de los artistas que estará en esta Decima Primera Versión del Festival, es Oscar James y su grupo. Tienen de la isla Saint Vincent, sus más variados éxitos musicales.

A James se le puede catalogar como un artista integral. Forma de cantar, escribir sus propias canciones y tocar instrumentos espectralmente la guitarra.



**DÁTO DABALÁ** será uno de los invitados al Décimo Primer Festival de Música del Caribe. Este cantante de Zaire-Africa.



**BURNING FLAMES**, grupo que estará deleitando a los cartageneros durante el XI Festival de Música del Caribe, con sus temas "If you Get What you want" y "Worky, Worky".

En su carrera profesional ha llegado a los primeros lugares de popularidad con canciones como: "If you want", "Memorize", "Dance", "Thistle", "Woman Band", Golpearte y Katrina.

Katrina ha sobrepasado las fronteras, hasta el punto que se han vendido miles de copias en Europa y Estados Unidos.

En el Caribe colombiano este ritmo se ha convertido en un éxito sin discusión.

## La Revolución del Reggae

De igual modo, Jamara estará al pie de considerado actualmente la Revolución del Reggae, Patrick Murray, o más bien Pato Babilón.

Babilón se crió en el ghetto Birmingham, Inglaterra. Desde joven siempre tuvo una inquietud hacia la música.

Este artista perfeccionó su canto con el tiempo, hasta el punto de llegar a un sonido raudamente excepcional.

Rapero significa en Jamaica, comunicación. Pero una comunicación extraña que conjuga hechos políticos y noticias locales con un juego de palabras rápidas.

Babilón ha cantado con grupos de reconocida popularidad entre ellos: "UB40" y "Steel Pulse".

¿Quién no recuerda canciones como: "Visions of the world" (visiones del mundo) y "Wize up" (no compromiso).

Entre los logros más notables de este artista es el de haber sido el primer cantante

negro en firmar para el sello Alternativa de Rock Americano I.R.S.

Además se constituyó en uno de los cantantes de mayor aceptación en Jamaica.

Su popularidad se palpó cuando hizo su primera presentación en el Festival de reggae más grande del mundo, el Sunsplash.

La gente vibró con su presentación. El creyó que su origen londinense iba a ser un obstáculo para no llevarse el cariño y los aplausos de la gente de la capital del reggae.

Jamaica.

La canción se está cargando de religión y expresión, que sus mensajes van al vacío. Busca ser de una u otra forma, porque esa es la vida, sentir el mundo que da.

Presente en el festejo musical caribeño.

BOCAGRANDE, AV. SAN MARTÍN N° 7.61 TEL. 761.1111

HOY Jueves 19 de marzo

CRUCE POR LA

abono de la

toma musical de

DOMINGO 22 de marzo

# La música del Caribe se toma a Cartagena

Con "La toma musical de Cartagena" en la bahía de las Animas se inicia hoy un espectáculo lleno de colorido, historia y de ritmos musicales que identifican los países del Caribe.

El evento de esta noche será el comienzo de cuatro días de rumba que se prolongarán hasta las seis de la mañana del próximo lunes cuando se concluya el Décimo Segundo Festival de Música del Caribe.

La "toma musical de Cartagena" es una variedad de eventos alrededor de la Bahía de las Animas, el Parque de La Marina y un tramo de muralla en la Avenida Santander.

Este será el primer contacto de los artistas con los cartageneros.

"La toma" es una fiesta donde se simula un ataque al cuartel de San Ignacio con un

gran derroche de música.

Las delegaciones de los países invitados al Festival de Música del Caribe llegarán al Muelle de los Pegasos a bordo del Galeón Bucanero, desde donde se apreciarán el espectáculo multicolor que ofrecerá la quema de un castillo de fuegos artificiales.

El galeón llegará al muelle de acompañado de yates y embarcaciones menores después de hacer el reconocimiento por la Bahía de Cartagena. Todas las embarcaciones irán dotadas de un "plco", del cual se escucharán notas musicales de los grupos que participarán en esta oportunidad.

El espectáculo que ofrecerá el Galeón Bucanero y los yates, veleros y lanchas podrá apreciarse desde los paseos peatonales de Manga, Castillo Grande y Bocagrande.

Al final del desfile de em-

barcaciones se iniciará "La gran parada picotera" donde tendrán participación los potentes equipos de sonido a todo lo largo de un sector del Parque de la Marina.

## La Gran Parada Picotera

Desde 1992 el "picó" es un personaje esencial del Festival de Música del Caribe.

"La Gran Parada Picotera" es un evento que aglutina a picoteros de los barrios populares de Cartagena, que desde hace varios años vienen propiciando el intercambio y proyección de la música del Caribe.

A pocos metros de allí, en la Avenida Santander estará el Fandangódromo, el cual reunirá el porro y la gaita en una sola noche, para mostrar a los visitantes otra faceta del folclor nacional.



## Plácido

Plácido F... un cartager... séptimo día... 1957.

Desde q... Plácido recu... de toda su... recoger las... experiencia... y plasmarla... algunas de...





**El trago oficial  
del Festival!**

DISTRIBUIDO POR  
**K**  
**KRYS**  
LICORES

*Lo que usted verá*

Capita No. 1.38 Recogiendo 14 10.11.15 - Caroline Cabello